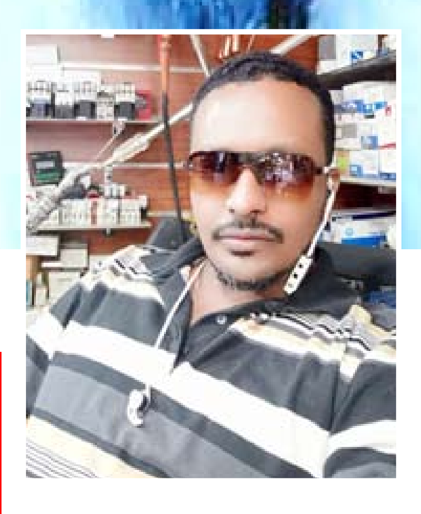


■ مجلة ثقافية أدبية شهرية جامعة ■ تصدر إلكترونياً ■ العدد العاشر ■ يونيو ٢٠٢٠م ■

لوحة /شامة الرشيد

«التحليل السيميائي للنص الأدبي»

داخل العدد



كلمة التحرير

لعل الأكثر ملائمة في وصف المنهج النقدي البنيوي الذي برز في الغرب في منتصف القرن السابق في اللسانيات الحديثة، والذي يطلق عليه علم العلامات أو السيميولوجيا أو السيموطيقا؛ هو ما كتبه الأديب القدير عبد الرازق دحنون: «سأختار واحدة من قصص تشيخوف المذهلة في بساطتها العميقة، وفي مضمونها العابر للأزمنة والقارات، لتقديمها في محور العدد العاشر من مجلة (مسارب أدبيّة) تحت عنوان: (التحليل السيميائي للنصِّ الأدبي) مع أنّي - يشهد اللّه - لا أفهمِ كثيراً في هذه (السيميائية) ولكن قالتُ لي نفسي: جرِّب ذلك، والحياة تَجارب. ولا أكتمكم سراً إن قلت: ذهبت إلى المعجمات لاستكشاف (سيميائية) هذه السيميائية. فوجدت بأن السيمياء بالمختصر المفيد هي السِّحر، وحاصِلُه إحداث مثالات خياليّة لا وجود لها في الحسِّ. فهان عليّ الأمر».

وفي الحقيقة فهذا المنهج الذي أرسى له العالم فرديناند دي سوسير في فرنسا، وشارل ساندرز بيرس في الولايات المتحدة الأمريكية. ثم وفد إلى الوطن العربي حاملاً معه الاشكالات المعتادة في كل المناهج الأدبية والفكرية التي تلقفها العرب من بيئات الغرب التي حضنت مناهج ملائمة لما عندها؛ ومن ثَمَ تدور عجلة القبول والرفض، أخذاً ورداً. وهذه الاشكالات تغوص حتى الضبط الأساسي الذي يفترض أن يكون بالاتفاق على التعريف، وهذا ما لم يتوافر في أي منهج فكري أو أدبي وفد من الغرب؛ الذي يغزو بثقافته ويشغل بمناهجه عن إنتاج مناهج عربية وثّابة كما كان سابقاً (في عصر الغلبة كما قال ابن خلدون). وكل ما نكتفي به تدوير الآداب العربية داخل هذه المناهج، وقد يُعاد توليفها أحياناً. نعم، نحصل على إبداعات نقدية موازية لكن لا تسلم من رافض لها؛ مثل د. عبد العزيز حمودة الذي انتقد البنيويين معلناً أنهم سجناء للغة، ومطالباً بالنحو نحو نظرية نقدية عربية في كتابيه الشهيرين (المرايا المحدبة) و(المرايا المقعرة). مهما كان، فهذا رأيه.

وعطفاً على تعليق الأستاذ عبد الرازق دحنون فهذه المدرسة السيميائية أو السيموطيقية - وهذان المصطلحان محل اشكال واختلاف - فيها تيارات متباينة، فتلك مدرسة باريس، وتلك مدرسة دي سوسير، والاتجاه الأمريكي، والاتجاه الروسي. جميعها تقوم على التحليل البنيوي المحايث للنص لإدراك المعنى من خلال العلاقات التي تربط عناصر النص. وما يهمنا في محورنا هو تحليلات النقاد للنصوص الأدبية بواسطة السيمياء ليقارب إلى الأذهان ماهية هذا المنهج تطبيقياً، وبعيداً عن تشابكاته النظرية العصية على غير الدارسين للأدب بصورة أكاديمية.

وردت إلى المجلة عدة دراسات تناولت نصوصاً؛ ووضعتها قيد التشريح السيميائي، وهي: قصة (ماراثون الليل) للأديب العراقي عبد اللّه إبراهيم، ورواية (رواء مكة) للمغربي حسن أوريد، وقصة (قهر) للأديب المصري مجدي شعيشع، و(نماذج شعرية) في تشكيل القصيدة المعاصرة، ونص (تثاؤب الاقدار) للشاعر العراقي باسم جبار، ورواية (سوق الجن) للروائية الأردنية رولا حسينات. ثم دراستان ذات صلة عن سيميائية غريماس السردية، وعن مشكل المنهج في مقاربة النصوص. ونشكر بدورنا أصحاب هذه الدراسات من النقاد، ووصلاً إلى كل مساهم في هذا العدد.

زياد



دعوة للكتابة

نتشرف بدعوة كافة الأُدباء والكتاب والنقاد للكتابة بمجلة مسارب أدبية في العدد الحادي عشر، والذي سيصدر - إن شاء اللّٰه - في الأول من يوليو/ تموز ٢٠٢٠ م.

محور العدد العاشر:

«واحة القصة القصيرة»

ندعو للمشاركة بالكتابة في موضوع المحور أعلاه كما نرحب بمشاركة الأدباء بالنصوص الإبداعية، عبر الأجناس الأدبية:

المقالات - الدراسات المُحكمة

الشعر الفصيح - الشعر الشعبي - النثر

القصص القصيرة - القصص القصيرة جداً

دليل التحرير بالمجلة:

١/ تُرسل المواد كحد أقصى في ١٥ يونيو/ حزيران ٢٠٢٠ م.

٢/ يجب على الكاتب إرفاق صورة شخصية مع المادة المُرسلة.

٣/ يجب ألا تتجاوز الدراسة ٣٠٠٠ كلمة، والمقالة ١٥٠٠ كلمة.

٤/ أن تكون المواد لائقة المحتوى وتراعي الأخلاق، وألا تتجاوز الخطوط الحمراء في طرحها لقضايا الأديان والدول والأعراق.

٥/ مطابقة المعايير المُتعارف عليها في الأجناس الأدبية.

٦/ الحرص على ضبط وسلامة اللغة.

تُرسل المواد للمجلة عبر البريد الإلكتروني:

masarebart2019@gmail.com

«المواد المنشورة لا تُمثل رأي إدارة المجلة، بل تُعبر عن آراء كتابها»



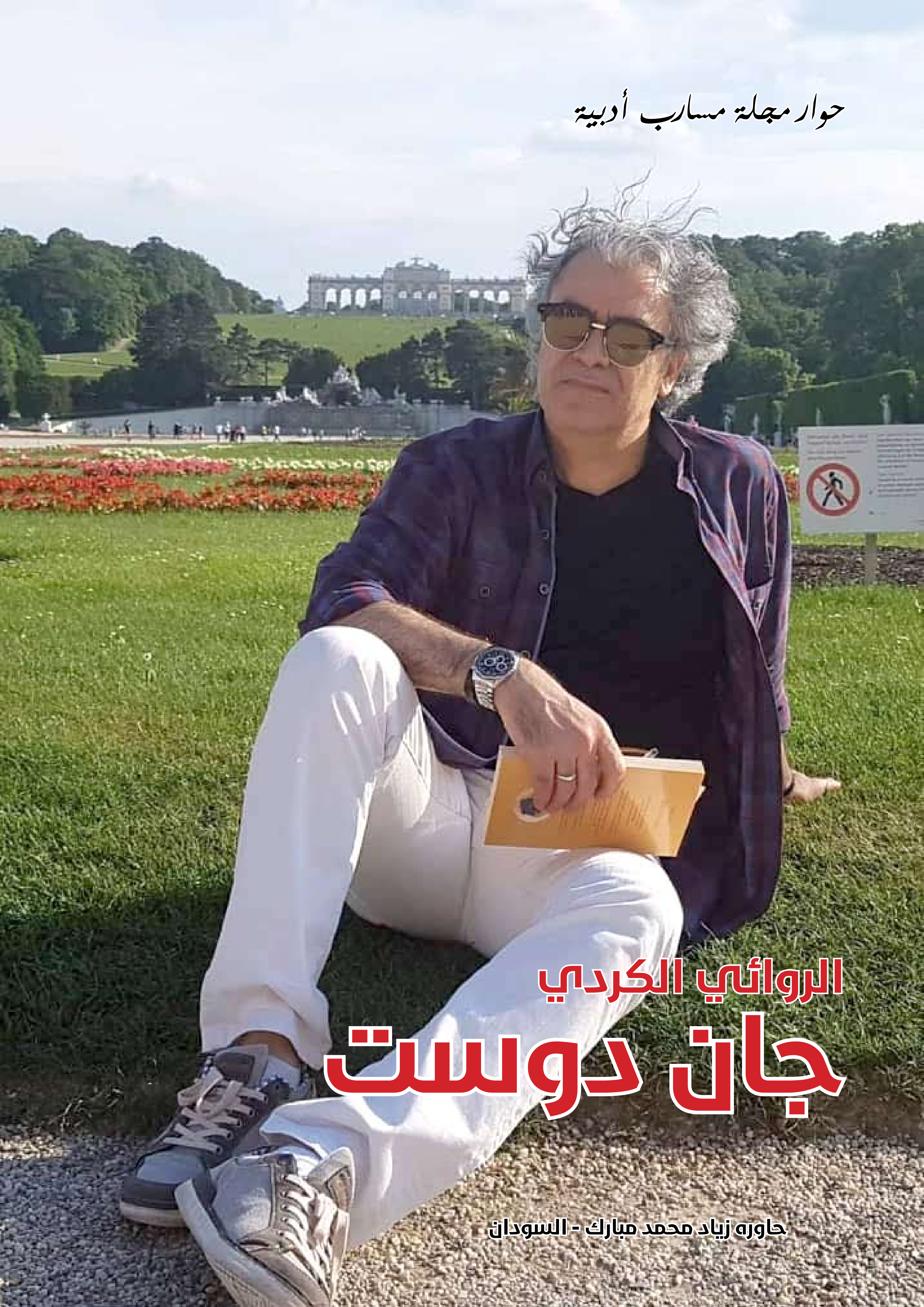
دعوة

لمبدعي الفن والتشكيل

ندعو الفنانين والتشكيليين ومبدعي فن الخط العربي، للمشاركة بأعمالهم الفنية لعرضها في صفحات «مجلة مسارب أدبية» ، على من يرغب في المشاركة ارسال أعماله - مصوّرة تصويراً واضحاً - عبر البريد الإلكتروني للمجلة، مع ذكر الاسم الكامل والدولة التي ينتمي إليها.

تُرسل اللوحات للمجلة عبر البريد الإلكتروني:

masarebart2019@gmail.com

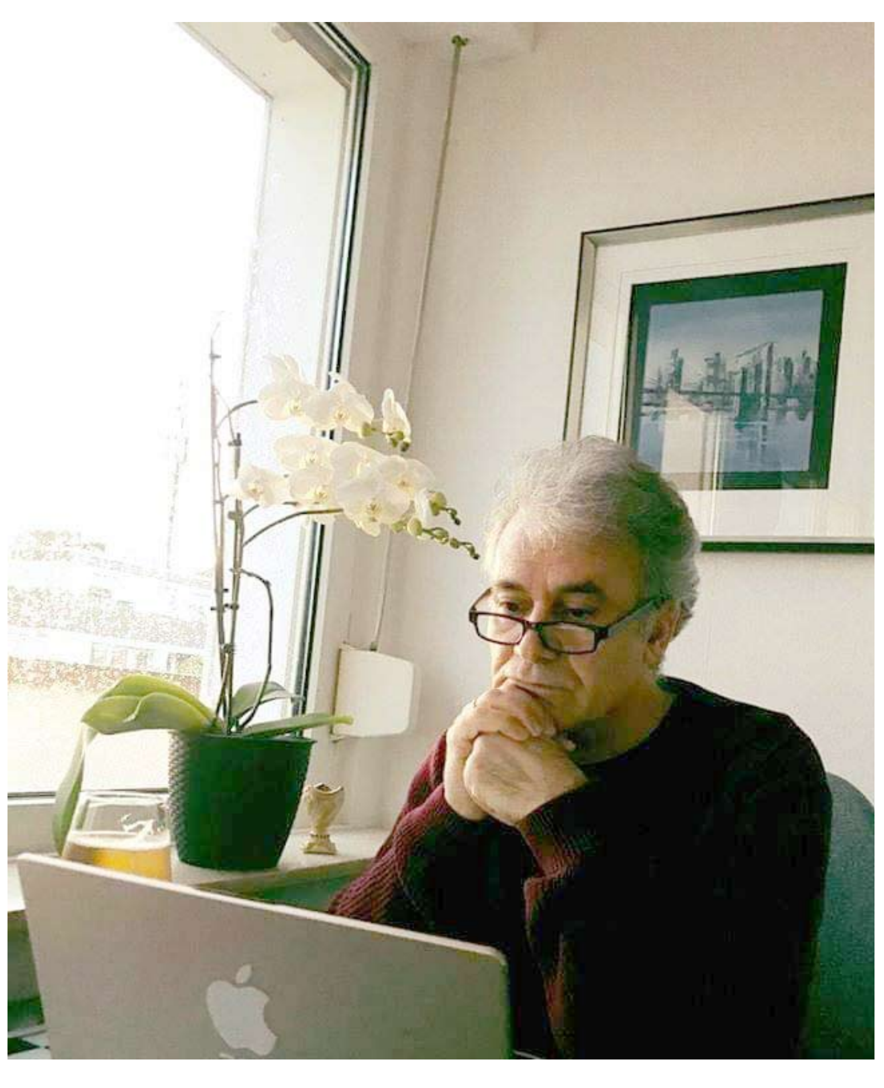


حوار مجلة مسارب أدبية

الروائي الكردي

جان دوست

حاوره زياد محمد مبارك - السودان



الخيال هو مفتاحي لكتابة الرواية

جان دوست أديب متعدد الفنون، روائي وقاص وشاعر وباحث ومترجم ومذيع ومحرر للأخبار؛ كتب باللغة العربية والكردية. كردي سوري وُلد في (كوباني) في الحدود السورية – التركية ١٩٦٥، هاجر إلى ألمانيا في ٢٠٠٠ ويحمل جنسيتها في مقاطعة شمال الراين.
نال جائزته الأدبية الأولى عن قصة (حلم محترق) الكردية في سوريا عام ١٩٩٣ التي عُرضت كمسرحية في تركيا. وعُرضت قصته الكردية (حفنة تراب) عن الاغتراب الجغرافي كفيلم سينمائي. وبجانب حصاده لكثير من الجوائز الأدبية ونيل منجزاته الأدبية والبحثية للتقدير؛ فقد اهتم بشكل خاص بثقافته الكردية سواء في الكتابة الأدبية بلغته الأم، أو بالترجمة من اللغة الكردية إلى اللغة العربية مُعبِّرًا عن أبناء جلدته، وحاملاً لقضاياهم على عاتقه، وفي سنّ قلمه.
والمقدمة إذ تضيق أمام الترجمة لسيرة أديب قدير بحجم جان دوست؛ فإزجاء الأسئلة قد يكون كفيلاً بطرح بعض جوانبها المشرقة. ترحب به مجلة (مسارب أدبية) ضيفاً أنيقاً وعزيزاً على صفحاتها، فإلى حوارنا.

• نلتقط أولاً روايتك (نواقيس روما)، لنقتبس منها قول عشيق الإنطاكي ليونس بن إيبش الخطّاط وهو يحثُّه على الكتابة: «اكتب يا يونس، سنطرّز صباحنا بحرير الحكاية وننمّقه بوشي الخيال دون اللجوء للمفاتيح الصدئة!». إلى أي مفتاح يلجأ جان دوست حين يكتب ليطرِّز روائعه الروائية؟



جان دوست: ألجأ للخيال ومفاتيحه الكثيرة. لكي أكتب رواية تاريخية مثلاً، يلزمني كثير من الخيال وقليل من التاريخ. ربما تكون جملة صغيرة في حدث تاريخي مفتاحاً لمقطع طويل في الرواية.
الخيال هو المفتاح الذي يمكننا بواسطته فتح كل الأبواب الموصدة. بالإضافة إلى الخيال ألجأ إلى نعمة الفراغ. فالوقت الذي أسرقه من الزمن يفسح لي المجال للكتابة. بدون ذلك ترسف قدماي في القيود ولا يمكنني التقدم خطوة واحدة. ثمة مفتاح آخر أستعمله حين تفشل مفاتيحي الأخرى في فتح البوابة: البحث في مجاهل التاريخ والواقع الحالي عن قصص تصلح لتحويلها إلى روايات. البحث الدؤوب والصبر على ذلك يقودني إلى كشوفات عجيبة تصبح مفاتيح سحرية للبوابات المغلقة.

• ما هي المحمولات التي أردت بعثها إلى القارئ برواية (نواقيس روما) وأختها (عشيق المترجم)؟

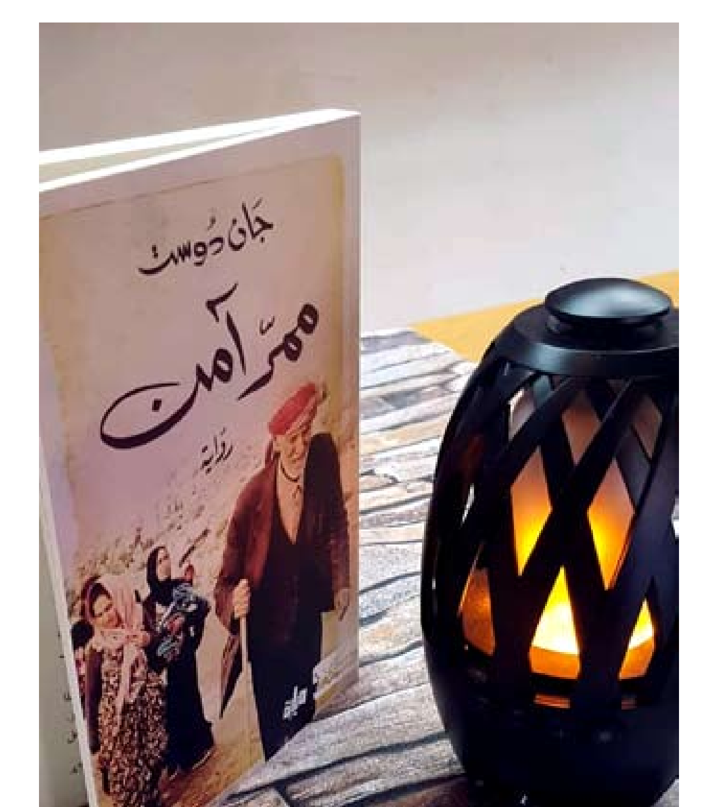
لم أشأ أن أصبح بوق كراهية وثأر بسبب ما تعرض له أهلي من نزوح وتشرد وما تعرضت له مدينتي الحبيبة من تدمير واحتلال

جان دوست: التسامح أولاً وأخيراً. هالني ما يجري في المنطقة من ذبح على الهوية. في الحرب السورية اختلطت الأوراق. تم تشويه ثورة شعب انتفض لأجل كرامته، عكر أصحاب الأهواء والمشاريع البعيدة عن تطلعات الشعب السوري صفو ثورته السلمية فجاؤوا بالتطرف المقيت والشعارات الخلبية وزرعوا الأرض جماجم وقبوراً وويلات. ظهرت داعش وصارت تقتل الناس وتذبحهم على ما اعتبرته كفراً وارتداداً. كان هذا غريباً عن ثقافة المنطقة. على الأقل كان ما تُقدم عليه داعش قد أصبح من الماضي. لكننا عايشناه. شعرت بالحاجة إلى كتابات تمجد التسامح، تحتفي بالانفتاح على الآخر، فلم أجد بداً من العودة إلى ماض قريب هو جزء من تاريخنا.

كان غريباً أن أكتب عن التسامح ومدينتي كوباني تتعرض للدمار بسبب التطرف. لم أشأ أن أصبح بوق كراهية وثأر بسبب ما تعرض له أهلي من نزوح وتشرد وما تعرضت له مدينتي الحبيبة من تدمير واحتلال. أصررت على أن التسامح هو الحل، قلت ورددت كما قال مارتن لوثر كينغ إن الكراهية لا تزيل الكراهية وإن الظلام لا يمحو الظلام، بل نحن بحاجة إلى النور لنبدد أمواج الظلمة.

• أنت تعبِّر عن الحالات الإنسانية فيما تكتب بشتى الأساليب، فهل يمكن أن ننظر إليك عبر رواياتك (دم على المئذنة) على أنك مؤرخ؟

جان دوست: أنا لست مؤرخاً. أنا كاتب أوثق الفاجعة، أدون التراجيديا



جان دوست : أنا أدون المأساة بحبر ييكي، وأقلام تتنهد. وفيٍ دم على المئذنة لم أشا أن أصبح شاهداً أخرس..

كما هي. صحيح أن الوقائع التي جرت في منطقتنا سال فيها دم كثير، لكنني أكتبها بحبر غزير. هذا هو الفرق. أنا أدون المأساة بحبر يبكي، وأقلام تتنهد. وفي دم على المئذنة لم أشأ أن أصبح شاهداً أخرس. حاولت أن أصرخ. رواياتي هذه صرخة مدوية في وجه الظلم. في وجه ظلم ذوي القربى بالذات. دوّنت في هذه الرواية مقتل ستة مواطنين كرد سفكت دماءهم قوة كردية. لم أحجب عيني بحجاب القومية لأسكت عن هذا الظلم الكبير. رفعت صوتي منددا بالمجزرة البشعة ووثقت الحادثة لتقرأها الأجيال القادمة وتلعن المستبد القاتل، بغض النظر عن هويته. أردت أن أقول في دم على المئذنة، إننا نواجه الظالمين ولا تهمنا انتماءاتهم العرقية أو الدينية أو المذهبية، فالظلم ملة واحدة والعدل خيمتنا.

• في حوار لك مع الأستاذ رياض حمادي نُشر في (القدس العربي) ذكرت أن الشعر تمرين أساسي لكتابة رواية جيدة. حدِّثنا عن اللغة بين الشعر والرواية، وإلى أي مدى يمكن مزج السرد بالشعر. وعمّا يمكن أن نطلق عليه الجنوح الأدبي عن الشعر إلى عوالم السرد كتابةً وتلقياً.

جان دوست: أنا أنحاز للشعر حتى ولو كان أثناء المضاجعة. الشعر هو الذي يجعل الحياة جميلة بهية. بدونه ستكون حياتنا رتيبة مملة قاسية. في الرواية يصبح الشعر ضرورة. شخصياً لا يمكنني كتابة رواية بدون لغة شعرية. أشعر أنني باهت، ولغتي كسيحة وكلماتي مشلولة ما لم أنثر عليها من سحر الشعر كثيراً من الرشحات.

• ما هو سر اهتمامك بالكتابة باللغة الكردية بالنظر إلى أن التلقّي عبرها محدود قياساً باللغة العربية، هل هو مبدأ تحمله وترى في تحقيقه ثماراً ما.

جان دوست: أردد دائماً أنني أود الانتصار لهذه اللغة المظلومة. رأيت كيف يقمعها الآخرون ذوو النزعات القومية المتطرفة من حكام المنطقة تركاً وعرباً وفرساً. حوربت اللغة الكردية كإحدى قلاع الهوية الكردية بشتى الوسائل. منعت، حظرت في كل مكان حتى صار الكردي يخاف التكلم بها ويلجأ إلى الصمت. في تركيا أصبح الكردي يخجل من لغته بسبب الإهانات المستمرة التي كان يلقاها من القومية الحاكمة بحق لغته. صور له الإعلام والتربية الشينة أن لغته لغة متوحشة، لا يمكن كتابة شيء بها، وأنها عبارة عن لغة مركبة من عدة لغات وأن مفرداتها لا تتعدى مئتي مفردة. إلى آخر هذه الأسطوانة الفاشية التي كان الغرض من بثها تنفير الكردي من لغته وقد نجحت الدعاية التركية نجاحاً كبيراً على مدى سبعين عاماً من الحرب الشرسة ضد اللغة الكردية. بالرغم من



كل شيء فقد أحببت هذه اللغة وتنشقت عبيرها منذ لحظة ولادتي ولم يكن أمامي سوى الكتابة بها رداً لجميل أبي وأمي اللذين أورثاني هذا

جان دوست:

كل مرة أتحدث فيها عن روايتي أتذكر الأيام القاسية التي قضيتها في كتابتها

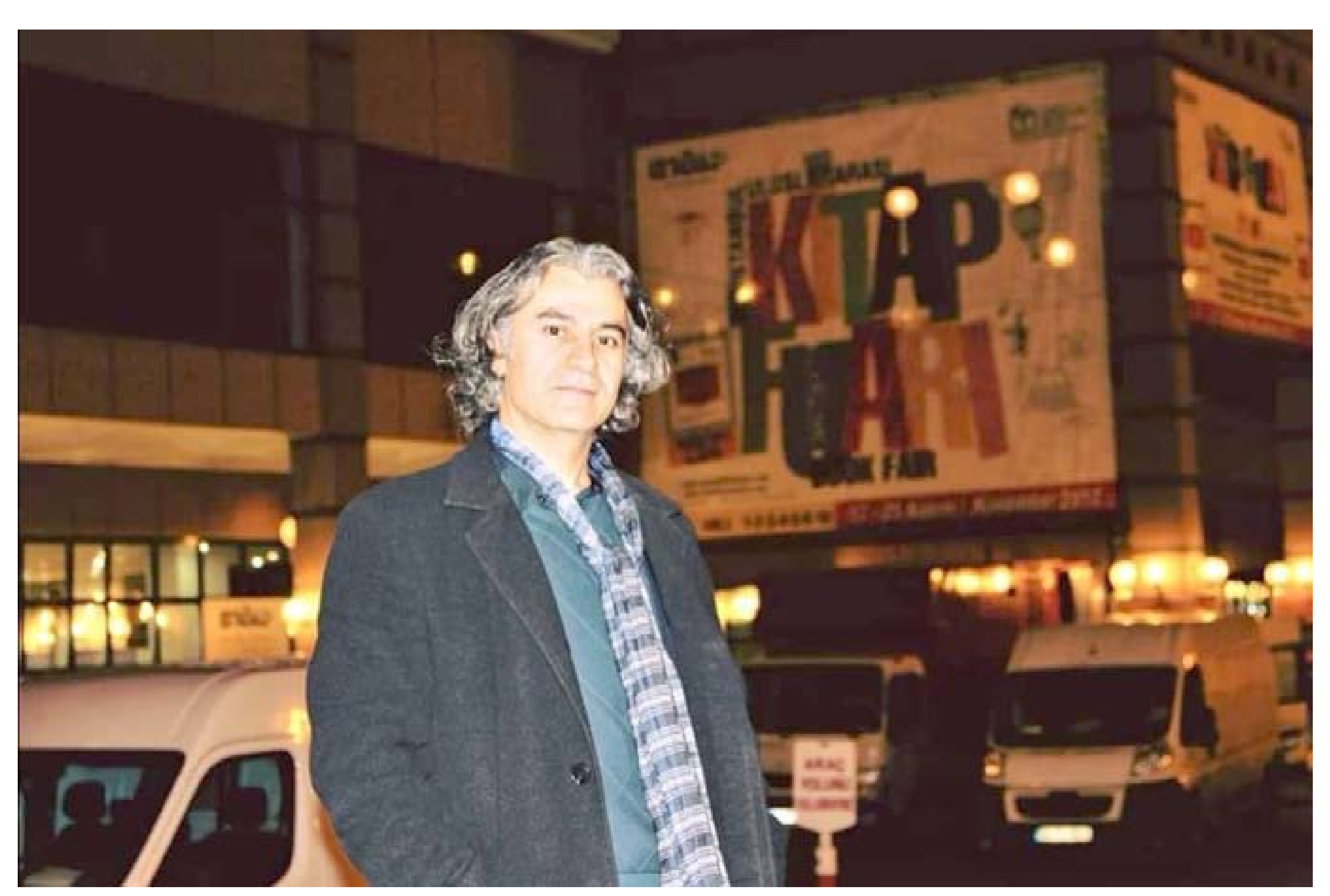
الكنز. لا أكتب بها تعصباً. فلو كنت شركسياً لكتبت بالشركسية مثلاً. بل هي هبة ربانية، ميراث يعبق بشذى أبي وأمي ومحاوراتهما. إنها شعلة جميلة حملتها وما زلت أحملها في كفي ولا آبه إن أحرقتني أم لا، يهمني ضوؤها قبل كل شيء. ورثتها من أبويّ وسأورثها بناتي من بعدي.

• نشرت رواية (كوباني.. الفاجعة والربع) باللغة الكردية في تركيا



٢٠١٧، ثم ترجمتها إلى اللغة العربية ونشرتها في ٢٠١٨. الرواية عن مدينتك الشمالية، مسقط رأسك، على وقع داعش نوستاليجيا المؤلف، حدِّثنا عن هذا المخاض الملحمي.

جان دوست: كل مرة أتحدث فيها عن روايتي أشعر بغصة في الحلق. أكاد أبكي. أتذكر الأيام القاسية التي قضيتها في كتابة الرواية وقبل ذلك في جمع المادة الروائية من شهادات الناس عن النزوح والحرب ثم المجزرة الرهيبة. كانت كوباني حلماً جميلاً، عزاءً لي في هذه الغربة التي امتدت عمراً. لكن الحلم تبخر على وقع الحرب. لم يبق شيء من تلك الأماكن الحميمة التي كنت أحن إليها وأعزي نفسي بالعودة إليها حتى ولو في أرذل العمر. رأيت بعيني كيف أن حلمي ينهار، وعالمي الجميل يتبدد على وقع القذائف الهائلة التي كانت تدمر بيوتاً وحارات بأكملها في لحظة واحدة. حين كنت أشاهد في الشاشات القذائف تسقط، كنت أعرف بدقة أين تسقط.. رأيت التفجير الذي طال حارتي المسالمة الجميلة، عش ذكرياتي ومسقط قلبي، عرفت أن بيتي وبيوت أهلي تدمرت. كنت أقف عاجزاً أنظر إلى كل ذلك مثل من ينظر إلى طفله يُذبح أمام عينيه



وهو يرسف في القيود. لذلك كتبت الرواية، حاولت أن أنفخ الروح في المدينة التي دمروها، حاولت أن أعيد ترميم كل جدار انهار وكل بيت تصدعت حيطانه. عالجت نفسي المدمرة بالكتابة. شعرت مع كل جملة وكل سطر أكتبه أنني أضع حملاً أحمله على ظهري حتى تخففت. كتابة رواية كوباني أنقذتني من الجنون أو الانتحار.

• ترجمت كتاب ملا محمود بايزيدي (رسالة في عادات الأكراد وتقاليدهم) من اللغة الكردية إلى اللغة العربية. وذكرت في المقدمة أن القرن التاسع عشر هو قرن (الكردولوجيا) نسبة إلى غزارة الأبحاث والدراسات التي تناولت الآداب واللغة والتاريخ الكردي، بفعل المستشرقين الروس والمبشرين الطليان. نطلب بقعة ضوء منك على ثقافة الأكراد بين الإقصاء والظهور، وبين التهميش والحضور.

جان دوست: اهتم العرب بمن حولهم من الشعوب فدرسوا عاداتهم وتقاليدهم واطلعوا على أنماط حياتهم الاجتماعية واهتموا بتاريخهم وثقافته. بطبيعة الحال أنا أتكلم عن بداية عهد الدولة الإسلامية حين توسعت حدودها وضمت شعوباً كثيرة كان لا بد من الاحتكاك بها والتعرف عليها. لكن الاهتمام بعلم دراسة الشعوب أو علم النياسة والأناسة خفت لدى العرب إلى أن غاب كلياً. هذا لم يمنع من بروز حالات فردية أخذت على عاتقها التعرف على آداب وثقافات الجيران كما فعل الدبلوماسي الفلسطيني ضياء الدين باشا الخالدي الذي ألف أول قاموس كردي عربي بعد احتكاكه المباشر بالكرد ومعرفة لغتهم وثقافتهم. للأسف انقطع الخيط فلم يعد العرب يهتمون بثقافة الكرد إلا لأسباب أمنية. فمن المفارقات أن دوائر الاستخبارات حاولت تعريف الشعب الكردي بعد بروز النزعات القومية. وجاءت تقارير الاستخبارات القومية العربية مليئة بالتزوير والبهتان كما في كتاب ضابط الأمن السياسي السوري الملازم أول محمد طلب هلال رئيس الشعبة السياسية بالحسكة «دراسة عن محافظة الجزيرة من النواحي القومية، الاجتماعية، السياسية». للأسف الشديد بنت الدولة القومية السورية في عهد البعث تصوراتها عن الكرد بناء على ما ورد في هذه الدراسة المحشوة بالمغالطات والتي تنكر وجود شعب اسمه الشعب الكردي. بالمقابل اهتم المستشرقون بالتعرف على الكرد عن كثب وكثرت البعثات الاستكشافية الميدانية التي قام بها مستشرقون كبار بالإضافة إلى دراسات أكاديمية قيمة. ولا يخفى أن هناك دوافع استعمارية وراء الاهتمام الغربي بشعوب الشرق، لكن مع ذلك نتجت عن حركة الاستشراق مواد مهمة جداً لصالح شعوب المنطقة.

• برزت قضية الكرد عند العالم والشاعر الأديب الكردي الكبير أحمد خاني صاحب ملحمة (مم وزين)، والذي عاصر فترة صراع

الإمبراطوريتين الفارسية الصفوية، والعثمانية، في مناطق الكرد.. قمت بترجمة (مم وزين) وهذا يقودنا إلى الحديث عن إيثار أحمد خاني للكتابة بالكردية رغم تمكّنه من اللغات العربية والفارسية والتركية. وهنا نسأل هل هي فلسفة كتابية مهتمة بالنقش الحضاري ومتأثرة بالقضية الكردية في آن واحد منذ قرون؟

جان دوست: أحمد خاني كان واضحاً جداً في طرح فكرته. قالها دون مواربة في مقدمة ملحمته الشعرية مم وزين. قال إنه سيكتب بالكردية ويعاف الفارسية وغيرها من اللغات. أكد أنه سيجلو الصدأ عن نحاسه ويهجر الذهب والفضة. لكنه استدرك أن هذا النحاس لن يتحول إلى عملة رائجة ما لم يكن عليها ختم ملك أو سلطان. فهم أحمد خاني أهمية اللغة في إرساء قواعد شخصية مستقلة للكرد فكتب كل مؤلفاته بالكردية. كانت خطوته جبارة حتى أنه سعى إلى ما أسميه (تكريد الإسلام) أي شرح الدين الإسلامي والعقيدة والتفسير باللغة الكردية. نعلم أهمية الدين في حياة الكرد، ولو قيض لهذا المشروع الرائد أن ينجح لقفزت اللغة الكردية قفزة كبيرة إلى الأمام. برزت الدعوة إلى الاهتمام باللغة الكردية بالموازاة مع الدعوة إلى تحرر الكرد من ربقة الصفويين والعثمانيين. أي أن دعوة الخاني كانت شاملة لجانبها الثقافي والسياسي فلم يهمل هذا ولا ذاك.

• حدّثنا عن اشتغالك في ترجمة (مم وزين)، وعن نيتك في مواصلة المسير في خط إحياء وبعث روائع الأدب الكردي.

جان دوست: مم وزين هو الكتاب المقدس للفكر القومي الكردي. ولقي



هذا الكتاب اهتماماً جيداً من المثقفين الكرد لكن السياسيين الكرد لم يلتفتوا إليه. ويبدو أن أحمد خاني تقدم به إلى الحاكم الكردي ميرزا فلم

جان دوست: أحمد خاني كان واضحاً جداً في طرح فكرته. قالها دون مواربة في مقدمة ملحمته الشعرية مم وزين. قال إنه سيكتب بالكردية ويعاف الفارسية وغيرها

يهتم بكتابه. وكتب الخاني أبيات مليئة بالمرارة يشكو فيها إهمال كتابه الفائق. شخصياً بدأ اهتمامي بمم وزين في سن مبكرة. في الشعرين من عمري قرأت بعض قصائد الخاني ونتفاً من مم وزين. أعجبت بفكره وحكمته إلى أن حصلت على نسخة مصورة من مم وزين. كانت نصاً شبه مغلق بسبب كثرة المصطلحات الفلسفية والصوفية ومفردات اللغة الفارسية. ومن أجل فهم هذا النص انكببت على تعلم الفارسية بما يتيح لي فهم معاني الأبيات التي ترد فيها ألفاظ فارسية غريبة. قدّمت أول طبعة من شرحي وترجمتي عام ١٩٩٥ في ذكرى مرور ثلاثمئة عام على تأليف مم وزين. وتتالت الطبعات حتى فاقت السبع طبعات إلى أن صدرت آخر طبعة عن دار خطوط في عمان قبل أيام. لقد قال أحمد خاني أن أحد الأسباب التي دفعته لكتابة مم وزين هو إطلاع الآخرين على ثقافة الشعب الكردي. أي ان مم وزين يحمل خطاباً معرفياً موجهاً للآخر، لذلك حملت على عاتقي مهمة إيصال هذه الرسالة المعرفية إلى العرب والكرد على حد سواء.

• هنالك مقولة رائجة تقول إن التاريخ الكردي تمّ تزويره، إن صحّتْ فما دور الأديب الكردي في إزالة لطخ المساحيق عن وجه الحقيقة.

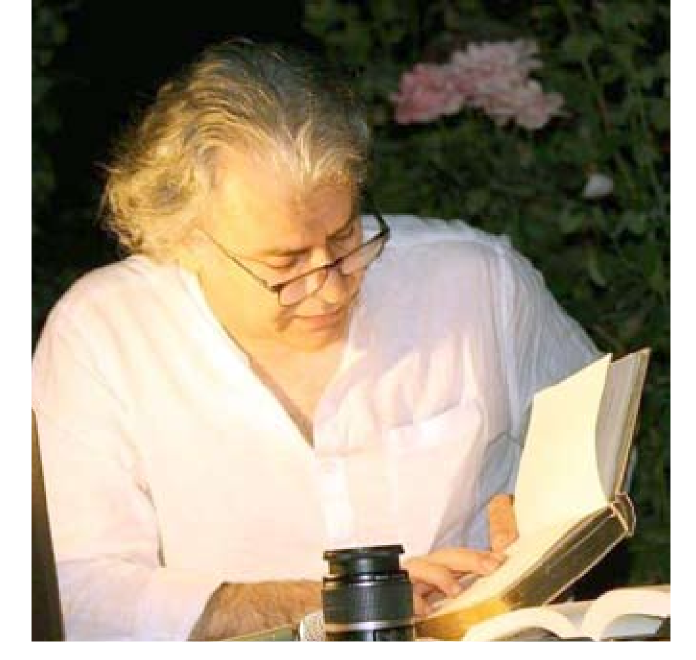
جان دوست: بدأ الموضوع مع البحث عن أصول الشعب الكردي وبدايات الاهتمام بشعوب الدولة الإسلامية من قبل البلدانيين والرحالة العرب. بعض هؤلاء لم يكن مسلحاً بالمعرفة الكافية فنسج الأساطير حول الكرد واعتبرها حقائق تاريخية. من ذلك اعتبار الكرد على أنهم من نسل الجن، أو نتيجة تزاوج رجال جبليين مع جنيات النبي سليمان إلى آخر هذه الترهات. وإن كان هذا التزوير بريئاً نوعاً ما من شبهة التعصب القومي إلا



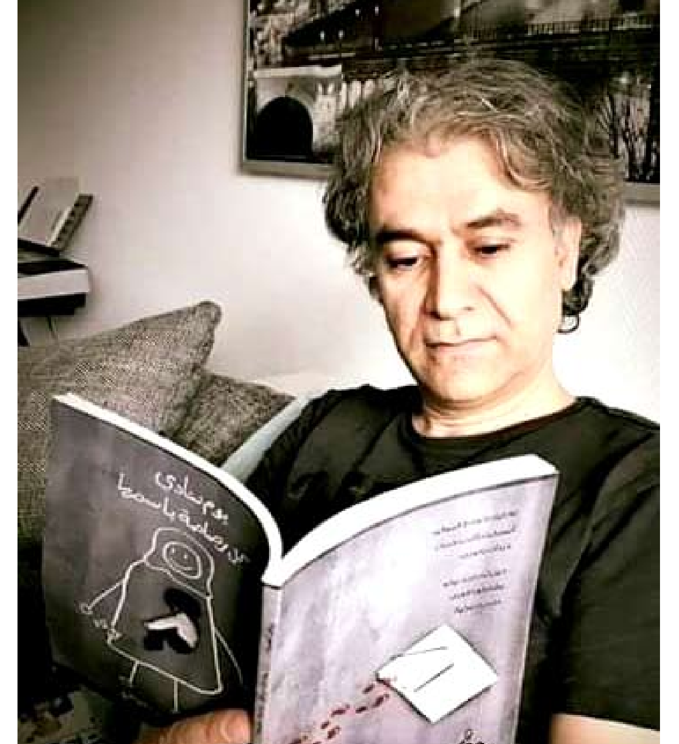
أن العصر الحالي شهد تزويراً ممنهجاً من قبل السلطات الحاكمة في تركيا وسوريا والعراق وإيران، أي الدول الرئيسية التي تتقاسم الشعب الكردي وأرضه. أنا أعول على الأدب كثيراً. الأدب قوة ناعمة تفعل فعلها تماماً كقطرات الماء التي تنزل بتواتر على صخرة فتثقبها. أتمنى أن يزداد الاهتمام بالأدب الكردي ففيه صورة واضحة عن الشعب الكردي الذي يتطلع إلى الحرية والعيش بسلام مع جيرانه.

• قلت عن نفسك: «أنا خريج مدرسة التراث. أنا خريج حجرة أبي التي كان يُدرِّسُ فيها الفقهَ الشافعي واللغة العربية والمنطق وعلوم البلاغة. قرأت ألفية ابن مالك ومتن الأجرومية وجوهرة التوحيد وقطر الندى وكتب الصرف والنحو الأخرى بالإضافة إلى كتب الفقه الإسلامي وأنا يافع لم أبلغ الحلم بعد. التراث مدرسة عظيمة لها تأثير كبير على لغتي وحتى أسلوبي». هل تعتبر أن كل أديب، أو لنقل كل روائي، عليه الإلمام بكل هذه المعارف التراثية؟

جان دوست: ليس من الضروري أن يرتكز الجميع على التراث. هذا نوع من الحظ. لكن الروائي بشكل عام يجب أن ينوع مناهله ومنابعه. عليه الإلمام بأمور كثيرة من بينها التراث من حيث كونه جذوراً لا ينبغي الانقطاع عنها. هذه الجذور هي التي تمدنا بنسغ الحياة ومواضيع الكتابة واللغة الفنية التي يحتاجها كل كاتب.



• كتب أحد قراء رواياتك (عشيق المترجم) ضمن مراجعات منصة غودريدز: «إذا كنت ممن يحبون أن يضعوا خطاً تحت كل عبارة جميلة، فلا تقتني هذه الرواية لأنك ستضع خطاً متصلاً من أول حرف فيها إلى النهاية».. التقاط التعليق لنضع خطاً على منشور لك أعلنت عبره في فيس بوك أنك على وشك اعتزال الكتابة: «لولا المتعة التي تمنحها لي الكتابة، لأحرقت آخر ورقة كتبت فيها آخر سطر من رواياتي الحالية».





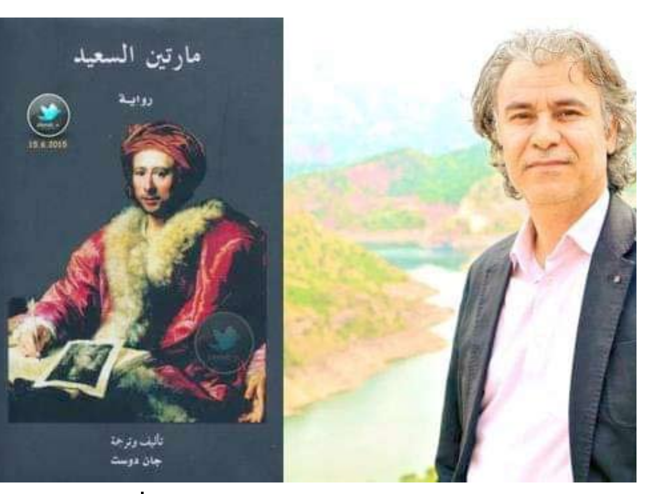


المقولة لك، ما هو الممتع في الكتابة؟

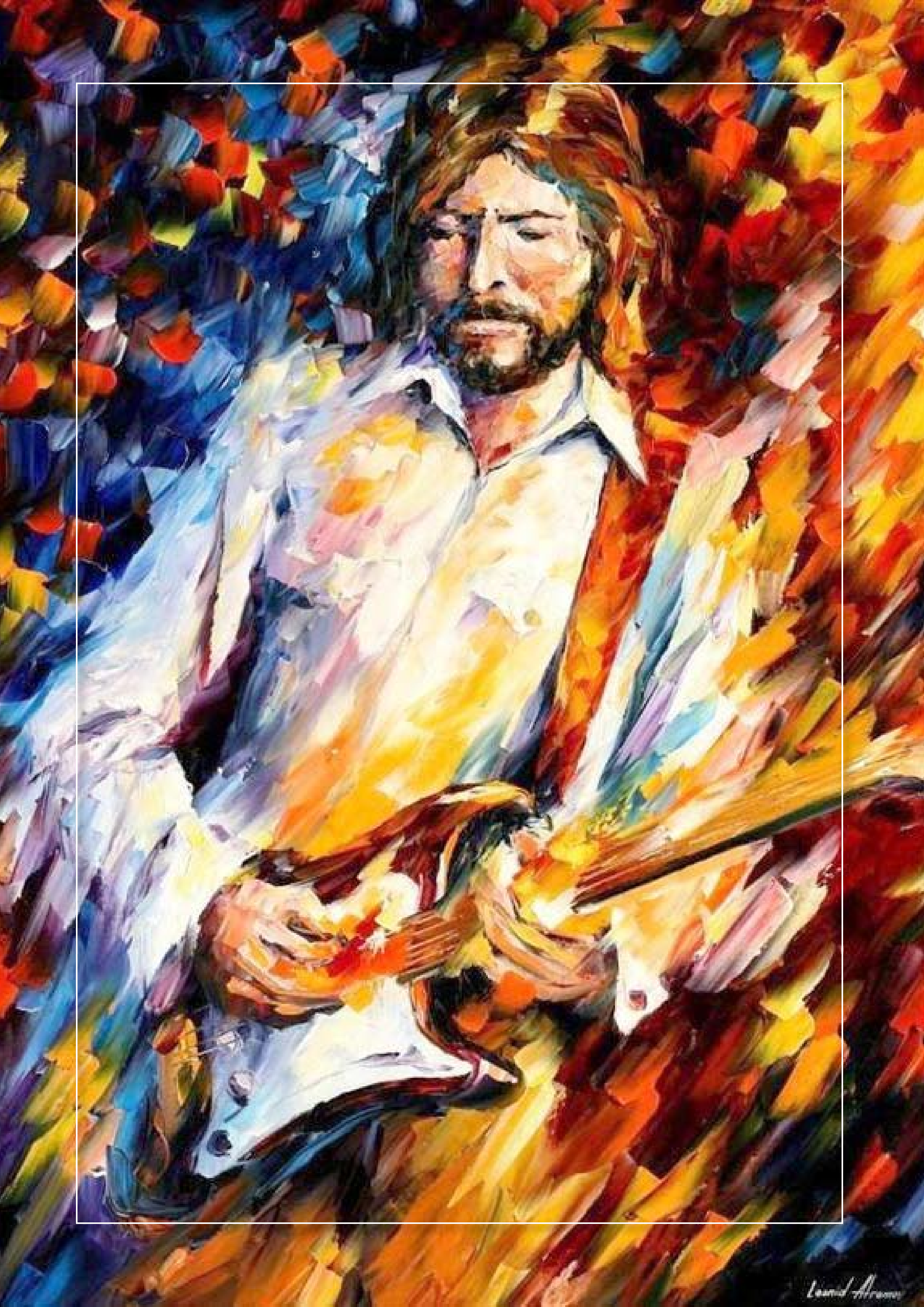
جان دوست: إنها متعة الخلق. متعة الابتكار وتوليد تراكيب وعبارات ومزج الأخيلة والخروج من بين كل ذلك بنص جميل. عملية أشبهها بممارسة الحب الذي ينتهي بزرع نطفة في الرحم ثم ولادة مخلوق جديد. الكتابة لذة لا تنتهي. تبدأ من التفكير بالنص ثم الشروع بكتابته ثم الانتهاء منه. لذائذ لا تنقضي. هذا ما أردت الإشارة إليه. أحياناً أثناء الكتابة تندُّ مني صرخة تلفت إلي أنظار أهل البيت. يسألون: ماذا جرى لك؟ أقول: ولدت جملة بعد مخاض عسير. تعالوا أقرأها لكم.

• كتبت عن روايتك (مهاباد.. وطن من ضباب): «الضباب قدر الكرد... أردت للعنوان أن يكون تعبيراً لا عن حالة بادين وحده، بل عن تاريخ الكرد وثوراتهم التي لا يفهم إلا الله كيف تشتعل ولماذا تنطفئ!». ما الذي يراه جان دوست في آخر الطريق التي سلكها حاملاً هُويته الصارخة؟

جان دوست: أنا متشائم. للأسف لا أحسن مهنة بيع الوهم. لذلك أقول نضال الشعوب كثيراً ما ينتهي بكوارث بسبب تسلط الأشرار. كنت ربما في بداية شبابي ثورياً مشبعاً بالتفاؤل. لكنني الآن، وبعد أن خبرت الحياة وعرفت كيف تسير بعض الأمور شعرت بأن العبث هو الأقرب إلى حركة التاريخ. مع ذلك لا يمكنني أن أفقد الأمل. هذا الأمل بحياة حرة كريمة لشعبي الكردي وكل شعوب العالم هو الذي يمدني بطاقة هائلة تمكنني من الكتابة والعيش. أهناك فرق بين الكتابة والعيش؟ بالنسبة لي لا.









ماراثون الليل

د. عبد الله إبراهيم
ناقد وأكاديمي عراقي

- حائز على جائزة شومان للعلوم الإنسانية.
- حائز على جائزة الشيخ زايد للدراسات النقدية.
- حائز على جائزة الملك فيصل العالمية في حقل اللغة العربية والأدب في مجال الدراسات النقدية.

في البدء كنا مجموعة صغيرة، كنا قلائل، لم نكن غير مجموعة صغيرة دُفعت إلى ماراثون غريب، ماراثون خاص يليق بنا، لم تُحدد بدايته، ولم يرض المشرفون عليه تحديد نهايته. كانوا يسوطون أفخاذنا العارية بسياط من جلود النمور، وفي وقت لاحق، حمل بعضهم ألسنة اللهب، وجعلوا يشوون ظهورنا بذؤابات النار، كانوا يحاذوننا جرياً، ويفتحون أطواق اللهب قرب أجسادنا، وبعضنا يشم رائحة شواء اللحم قبل دفء النار، ولم ندر أن مضمار السباق كان مسيجاً بأسلاك شائكة، ومطوقاً بحراسة شديدة، وقد أحكمت بواباته بأجهزة خاصة اُستوردت خصيصاً لاستمرار هذا الماراثون إلى الأبد. في البدء، اندفع الشباب منّا ساخرين، مهتاجين، غير مبالين، وتقاطرنا خلفهم كأننا في نزهة جنائزية. كان المساء واجماً يطلُّ علينا من خلف غابة بكر، وأبت الشمس أن تغرب، فظلت معلّقة قرب الأفق على ارتفاع قَدم، وتبين لنا من علامات متقاطعة، وُضعت على جانبي الطريق، أننا ذاهبون إلى نهاية غير محددة، وأحسّ بعضنا أننا نعود إلى مكان الانطلاق نفسه، كلما جدّت أقدامنا بالاندفاع إلى الأمام، وفي كل مرة يداهمنا فيها اليأس، كانت السياط وألسنة اللهب تجدّد عزائمنا، فنلتذُّ لسماع جلدها للريح، ونحن ماضون صوب المجهول.

في البدء كنا مجموعة صغيرة، اهتدت إلى الطريق بفعل بقايا النهار، فتقاطرنا مثل كراك غريبة في سرب لا ينتهي، حماس الشباب جعلنا نغطس في وهم الاختيار. كنا نتلمس أفكار بعضنا، لكن الشباب كانوا أكثر انتساباً إلى المصاعب، يتقدمون واثقين من خطوهم، وقد مهدوا لنا سبيل الهلاك، كنا خليطاً من البشر، يعود بعضنا إلى عصور سحيقة، وبيننا مَن كان في طليعة القبائل المهاجرة من الجزيرة العربية، ومن خبر حواري سمرقند وجرجان، وبيننا حكماء ظلوا طوال العصور يرنون إلى الشمس، وتصافح نظراتهم غروبها الأبدي، هؤلاء ذابت مقلهم حنيناً إلى عصورهم وأوطانهم، كانوا يتبادلون نظرات حزن، وقد تعلقت



رؤاهم بوهم المستقبل، وكانوا يرثون لنا الاندفاع وراء سراب الخذلان.
كنا حشداً من الأرامل، والشيوخ، والرجال المهزومين في حروب كثيرة، والساسة المحبطين، والثكالى، ورجال القانون الذين أضاعتهم عدالة الظلام، وبعض عيون وعسس عهود ما قبل التاريخ، وحكماء ذابت أبدانهم خوفاً على جمرة المعرفة المتوّهجة، وحشد كبير من أهل السواد الذين لم يجدوا لهم مكاناً في أقبية الزمن، فظلوا معلقين في الفراغ منذ الطوفان. وبيننا، في موطن القلب منّا، حكيم كبير، كأنه وصل تواً من القرون الوسطى، ما يميّزه ذقنه الأصفهاني، وقد طوى ذراعيه تحت إبطيه، واندفع يركض نصف عارٍ، نظراته قلقة، تشي بأنه لا يرى غير عصف من بقايا البشر أهلكتهم الطاعة العمياء، يحمل ملامح ابن رشد، لكنه بدا طويلاً كالغزالي في أواخر عهد المجد الذي عاشه.
كان يعلّق في رقبته رقاق أحزانه، جلد غزال جاف أهداه إياه طالب علم من غرناطة، وكتب عليه خلاصة رحلة الأهوال في بحر الظلمات، أودعه عنده هدية، واعترافاً بمحيط معرفته الواسعة، ولمّا عاد بعد أربع وعشرين سنة من الانصراف لتعاليم شيخه، وتولّى في بلاده الحسبة، وديوان الجند، والقضاء، دسّ بين الوافدين إلى المشرق صبياناً مارسوا التدرُّب على القتل في جزر نائية لاغتيال ذلك الحكيم، تعقبّه بعضهم في حرّان، وتراآى لآخرين شبحاً في أرض الكنانة، وحضر آخرون دروسه في بلاد ما راء النهر، ولكنه كان يذوب مختفياً كلما حدس سبب وجودهم في حلقات دروسه، عثر عليه أحدهم يكلّم نفسه في مسجد مهجور في الحجاز، ولكنه اخترق حائط المسجد واختفى، وتعقبه آخرون في رحلته التي يقوم بها في خاتمة كل قرن إلى آثار نينوى، ومكتبة آشور بانيبال، وافلحوا مرة واحدة في تطويق قافلته، وهي تروي ظمأها من نهر الفرات، وفي قيظ تلك القيلولة شدّ رقاق خلاصه في رقبته، وعرّى نصفه الأعلى، واحتذى نعلاً من جلد ناقة بكر، وخاض الفرات أمام أنظار القتلة، همس لتلال الرمال المحرقة حولَ الضفتين، ولامست قدماه صخور الشواطئ، فهدأت ثائرة الأمواج، وسكرت المياه، وسكنت الريح، فتسمّر القتلة يرون ضحيتهم تشقُّ عباب الفرات إلى الجانب الآخر، وقد بانت آثار خطاه جافة.
كان يحدق إلى الشرق بعينين متورمتين بكاء، أدار وجهه ناحية الصحراء، فابتلعته كثبان الرمال، وعادت الأمواج إلى صخبها، ورعدت فجأة عاصفة، وهربت الإبل إلى الماء، لكن القتلة نجوا من هول غضبه، فعادوا إلى بلادهم يائسين. وفي عصور لاحقة نشرت مذكراتهم متفرقة، حول يأسهم من مسك ظلال الشيخ الحكيم، وتدافعت المطابع في القيروان وطنجة وقرطبة لنشر أخبار ذلك الطالب المستوزر حديثاً، وحول إصلاحاته الكثيرة، وحربه الأفكار الغربية القادمة من الشرق.
كانت نظرات الشيخ تطوف فوق الجميع، وتستشعر أفق الظلام الأبدي، وهي تفضُّ الألغاز المعشّشة في كل مكان، نظرات رجل أمضى أربعة قرون سجيناً في أحد خانات الكوفة، قُيّد خلالها بحديد يقاوم الصدأ لنصف قرن، يستبدله حدّادون من فارس ونجد. وحضر مرة لهذا الأمر، حدّاد من مملكة أقصوم، حبشي بذقن مدبّب عمل صانعاً لأقفال قصر الملك هيلا سيلاسي، عبَرَ نجد على قدميه، ومكث ربع قرن في مدينة الوركاء برفقة أحد الكهنة، وعمل وكيل ظل للجيوش العيلامية في غزوها بابل، ودخلها بعد ذلك قائداً لبعض القبائل الحثية، ولما أهلكه اليأس، ونازعه الحنين إلى صناعة الأقفال انخرط في خدمة أحد الولاة العثمانيين، ولكنه طُرد إلى الكوفة، وظل هائماً سبع ليالٍ، راودته خلالها رغبات كثيرة، فحاول إلقاء نفسه في نهر الفرات، وفكر مرّة أن يعود إلى مملكته لكنه كان خشي العساكر الحمر، فانخرط في خدمة سجان كوفي، برز منذ بضعة عقود من غياهب الظلام. كان سجاناً أنيقاً أنهى تعليمه في أوربا، يقف يومياً برفقة المحتسب، وصاحب الجند، وفوج من الانكشارية على بوابة الكوفة، فيجدد شباب سجنه بنزلاء جدد، أوهمه الحبشي، بأهميته عندما سار أمامه وهو يتلو أدعية سحرية، وكلفه بعد حين



بإدارة سجن الكوفة الشهير. ولما فشل بمهمته أُدخل السجن نفسه، وبعد أن انسحب العثمانيون من الكوفة إثر احتضار دولتهم، عاد إلى مهنته الأولى، مهنة تاريخية مارسها لثلاثة آلاف سنة.

كان الحبشي آخر من صنع سلسلة جديد طويلة لتقييد الحكيم، كانت تلتفُّ حول أسيرها، وتمتدُّ خلل النوافذ والأبواب إلى باحة المعتقل، وتتسلّل من هناك إلى الخارج، بعضها مربوط إلى الأعمدة، التي يستند إليها البناء الضخم، وبعضها شُدّ إلى الأشجار وأعمدة الكهرباء، وزيادة في الحيطة ربط أمتنها إلى العمود الحديدي الأوسط الذي يقوم عليه جسر الكوفة. كان حزن الحكيم يسرى في سلاسل الحديد، ويتسرّب إلى الخارج، فيناجي العصافير، وأزهار الخطيمة، وطيور الخضيري، وكانت تصله خلل السلاسل ذاتها أنات الثكالى، ونجيب الأرامل، ورعب الجند الهاربين من حروب كثيرة، ومرة خاطبة قائد أحد الفيالق عن محنة مواجهته لأمواج العدو التي تزحف وسط بحيرة الموت، فأوصلت عذوق النخيل الطلب، وتلقّفته الأمواج، وحملته ضد تيارها، وأسلمته إلى السلاسل الثقيلة، فتحوّل في ذاكرة الشيخ الحكيم إلى ترنيمة حيرة طويلة، استطاع خلال خمسة وعشرين أسبوعاً أن يخطّها على رقاقٍ من جلد الماعز جُلب سرّاً من قطعان ترعى قرب جمجمال، ولما أكمل الجزء الأول من إجابته على ترنيمة الحيرة، وأبرقها إلى القائد خلل السلاسل والأمواج والطيور، كان القائد قد نُحّي عن منصبه، وابتلعت البحيرة ثلثي فيلق مشاته، فلم يستلم أحد النداء، ظل هناك إلى الآن معلقاً، يسمعه الجنود القابعون في الحجابات أواخر الليل. كان النداء هو الآخر أنشودة حزن طويلة وصل قسمه الأول إلى بحيرة الموت، وما زالت البقية تحاك في ذهن الحكيم، كان الحبشي ذكياً، فقد أفرغ السلاسل من لبّها. واستطاع عسس وسجانون وأمراء خلال العصور اللاحقة التنصّت إلى الشكاوي المتبادلة بين الحكيم والرعية خلل تجاويف تلك القيود. ولما تولّى آخر أمير سلطة البلاد، أمر بإقامة محطة تنصّت كاملة قرب الجسر، مهمتها فك الغاز الألم والأحاجي الحزينة التي تتبادلها شعوب الشرق مع الحكيم، وكانت عباراته تخضع لدراسة متخصصة، وتبث تفنيدات سرية لها عبر الأقمار الاصطناعية، وتقدم على أنها سهرات تربوية تعرض تسع مرات في الأسبوع عبر القنوات الفضائية.

كانت أفكاره تحاصَر وسط الأكاذيب والادعاءات، لكنها تمتلك قوة النفوذ الحقيقي إلى متلقّيها، كانت أفكاراً مترابطة تحتشد بقوة خارقة تجعلها مهمة أبداً، ولا يمكن أن يلوثها الزمن ولا سطوة الأمراء. ولما يئست السلطات من قطع الحكيم عن رعيته لجأت إلى وضع المعتقل تحت قوة جزيئية خاصة تمنع الاستشعار، وتعلق ذبذبات الصوت في سكون الريح، لكن أفكار الحكيم كانت تتطاير كرفٍ من نوارس صغيرة،



وتصل حيثما يشاء دون عناء، تتسرّب أحياناً وسط سكون الليل، وترافق أحياناً العواصف الممطرة، وفي مرات قليلة وصلت برفقة عواصف رملية هبّت من نجد، لكن الواحات والأودية امتصتها، وعُلّقت في بوابات المدن بوصفها رؤى لا تتقادم بفعل الدهور، وتعويذات لتحقيق الفرح. لجأت السلطات في نهاية القرن الحادي عشر إلى استدعائه إلى قصر الأمير. كان الأمير رجلاً مهيباً، يشدُّ أزره بنطاق من حرير، وقد عُلّق وراء ظهره معطف عسكري، استمع إلى الشيخ أولاً، وتحادثا طويلاً حول حقوق الرعية، كان حديثاً هادئاً بثته أجهزة الإعلام عبر الهواء حالاً، وقد احتفل الجميع بطرق سرية، إذ كرعت بعض الشعوب الدم المتخثر، وعمدت شعوب أخرى إلى إغراق نسائها في البحار احتفاء بنهاية العذاب، وخرجت شعوب آسيا في مظاهرات صاخبة، واندفع من الجبال والصحارى والأهوار سيلٌ عارمٌ من بشرٍ كانوا متخفّين عن أعين السلطات فداهموا المدن في سورة غضب لم يشهد نوح مثيلاً لها، وودع الأمير ضيفه عند بوابة القصر وعاد، لم تمض غير دقائق حتى أُعلن أن فرس الحكيم عثرت به فغرق في نهر الفرات، وزاد هذا ثمل الرعية جنوناً، والحقيقة فإن رتل السيارات المصفّحة التي كانت تقلّه انحرفت به إلى ميدان الإعدام، رُبط جسده بمشدّات بلاستيكية إلى أعمدة خشب تمتص ضجيج الرصاص، وزُخّ بسيل من رصاص جديد من إنتاج وطني، لكن سيل الرصاص ظل حائراً في حلقة، يأبى الوصول إلى الهدف، وسرعان ما ذاب الشيخ في وهج الظلمة الحالكة، وعادت أسراب المصفّحات ذليلة، وانتشر خلال قرنين مخبرون في شتى أرجاء المملكة، افلحوا في القبض على ظلاله، وُجد بعضها مطبوعاً على جدران الأزهر وجامع القيروان، وبعضها في كهوف في شمال العراق، وأخرى على قباب بعض البيوت في الدار البيضاء، وعثر مخبرون ملثمون يحملون بأيديهم خناجر محدّبة على ظل له في جبال عُمان وحضرموت، واستطاع مصورون محترفون أن ينظموا بقايا الظلال، فحضر الشيخ من خلال صورة الوهم الجديدة. لم يمهلوه، وضعوه في قفص من زجاج مقاوم لتسرب الأشباح، وألصقوه بصمغ من جاوه وشرائط نحاس لا تُرى، وعُلق في ساحة التحرير.

كان يبدو حالماً مثل صبي، شاخ في طفولته، فظهر للزوار الأجانب ساحراً محتالاً، وللرعية ملاكاً، وللساسة خائناً، ولتجار السوق السوداء مرابياً، وللسكارى نديماً، وللصبايا فارس أحلام. سُلّطت عليه أضواء كاشفة أضعفت إبان السنوات الأولى من حدّة بصره، وفي عصور لاحقة كانت مواكب العزاء تشاركه أحزانه، وتلقي بحرابها وفؤوسها قربه، حملها عمال كوريون وألقوها في مياه أحد الأنهار الهادرة. وكانت دوائر السياحة تنظم زيارات يومية إلى موقعه، ويُقدّم لرؤساء الدول والبعثات الدبلوماسية، ووفود المثقفين على أنه دليل للقوة الخارقة كونه ينبثق من التراث، وينطوي على المعاصرة!!! وكان يُقدّم للرعية على أنه نموذج للمجرمين العابثين، والسكارى يناجونه ليلاً في غيبة الحرس الملكي، وعدّه أحدهم أبا نواس، وأقسم أنه جالسه قبل أحد عشر قرناً في إحدى ديّارات الكوفة، لكن حارساً انتظم حديثاً في فيلق الحراسة ملأ فمه رصاصاً من غدارته التي لم تُجرّب بعد. ولما ورث الأبناء آباءهم في إدارة المملكة ظلت ابتسامة الشيخ تكبر، فحاول آخرهم قطعه عن ماضيه.

كان الشيخ قد نسج خلال قرون طويلة تاريخه في كتب الوهم، والأغاني، والأزجال، والمتون السرية لورّاقي القرن الرابع، وكتب الحماسات، والمقدمات التاريخية التي امتصت فهارسها أمواج دجلة، وكانت الأجيال التي تفرض حضورها أبداً، وتتجاهل تعاقب العصور، وتنبثق في الحاضر وقتما تريد، قد أكدت وهي تبشر بأفكاره المطبوعة في صفحات المياه



أو جدران القصور، أو تلال السراب، أنه كان نديماً لابن قزمان، وأخاً بالرضاعة للمقريزي، وهو المؤلف المجهول لألف ليلة وليلة، وكان تلميذاً لبيدبا، وهو صاحب جمرة الخوف التي تفتتت عنها رماد التصوف في فارس، وأكدت قبائل سكنت جبال الأطلس، وارتحلت إلى بلاد النوبة، ثم وصلت إلى ضفاف الخليج خوفاً من الأدارسة، أنه صاحب الرحلة الكبيرة في التاريخ، وعنه نحلها ابن بطوطة. أصدر الأمير فرماناً بإيقاف علاقة الحكيم بالماضي، وتحويله إلى تعويذة خوف في ميدان العاصمة، وجلس كتبة التاريخ سبع سنوات، يصححون الأخطاء الفادحة للأقوام السابقة، أتلفوا عشرات الآلاف من الرقم الطينية المشوية من مكتبة نينوى، وهدموا جانباً من شارع الموكب، وطمسوا الأسطر الثلاثين من اللوح التاسع في ملحمة كلكامش، وحذفوا اسم أترحاسيس من ملحمة الطوفان خوفاً من التطابق في البطولة بين الاثنين، وأوقفوا طبع الكامل في التاريخ، وجُردت خزانات الكتب، والفهارس، ومعاجم الأعلام، وأقراص الكومبيوتر، واختفى عن العيان كل متن أو حاشية ورد فيها اسمه أو كنيته أو لقبه. وأعلنت اللجان التي شُكّلت لهذه الغاية المقدسة، انتصارها باختفائه من سجل التاريخ الكبير.

كان احتفالاً فخماً أُعدّ له خلال شهور، وجرت وقائعه في الميدان الكبير في العاصمة، قبالة شبح الحكيم المعلّق بقفص الزجاج. حضر الأمير الكبير وورثته، وحضر فوج نسائه التاهيتيّات وحرسه الآسيوي، وقامت على إدارة الحفل شركة أمريكية، جلبت نساءً ناعمات كدنَ يذُبنَ من الرقة، وعزف جوق بروسي، ووزعت سجائر كوبية، وتناطحت كؤوس مترعة بخمور ثقيلة جُلبت من بلاد الكاريبي، وفودكا صافية وُزّعت بقرون الماعز النادرة، وجلس الأمير وحاشيته على ارتفاع سبعة عشر قدماً، وركع أمامه المؤرخون وعيونهم مغمضة خوفاً، وسالت مياه الرعب من تحتهم. أطلق الحرس أعيرة نارية، وحلقت أقواس فسفورية في الأفق، وأضاءت الليل، وانطلقت أقواس زينة من بارود مستورد، وثمل الميدان عن بكرة أبيه، وفي الصخب المتوهج، حلّق رقاق الأحزان، واخترق الزجاج السميك، وطاف هادئاً فوق الرؤوس، ومرّ على مسافة ذراع من رأس الأمير، وبدا للجميع أنه كتب اللحظة، كانت عبارات التلميذ الغرناطي واضحة، اختزلت رحلة الأهوال في بحر الظلمات بسبع رباعيات مقفاة، تنتهي بخرجة أعجمية، وعزف لحن مجهول يناسب حركة الرقاق الهادئة. حدق الأمير إلى الرقاق، وقرأ الإهداء إلى سيدي الشاعلي. فانسحب تاركاً الآخرين يكابدون فرحهم، ولمّا انحرفت سيارته ناحية الجسر، أمر بهاتف نقال، حرس الميدان المدجج بالسلاح بقتل المؤرخين الذين خدعوه، وفي هزيع ذلك الليل من نهاية أحد القرون قذفت المدافع الرشاشة لهيبها، وعطست غدارات جديدة رصاصها، وحلقت طائرات عمودية، وقبيل الفجر، لم يفلح أحد المحتفلين في مغادرة الميدان، كانت الجثث تتوسد بعضها، فيما الجنود يتسلون بتوجيه رصاصهم إلى صندوق الزجاج، لكن الرصاص يظل يدور حوله. حدق الشيخ حزينا إلى الكارثة، وتصبّر كي يمنع نفسه من النحيب على مذبحة القتلة. أنزله ظهر اليوم التالي فصيل من الجند، وهُجر المكان، دون أن يُنظّف من الجثث إلى الآن، فصار ملجأ للكلاب السائبة، وأطلق عليه ميدان الخونة.

كان أول ما استطاعوا كشفه بعد كل تلك القرون أن الشيخ يستعصي على

القتل، جربوا معه التقطيع، وأطلقوا عليه كلاباً بوليسية جائعة، وألقوه في البحار العاصفة، وسلطوا عليه أشعّات مكتشفة حديثا لزحزحة خلايا المخ في رأسه، فأبت أن تضمحل قوته أمام قواهم، فقط استطاع جلّاد قَدِمَ من ماليزيا، وتدرّب على الكي ستاً وثلاثين سنة، أن يساوي أصابعه بإبهامه مستعيناً بتعاويذ سحرية ورثها عن ساحرات عشن قبل الميلاد في غابة استوائية زوجات للقرود. وأقسم شحاذون، وسكارى، وأرامل جعلن من المحطات أماكن انتظار لرجال مجهولين، وكتبة مبالغون ألجأهم الجوع إلى الصحف اليومية، أنهم رأوه مصلوباً على بوابة عشتار، وأكد جند عائدون من الحرب أنه قديس ضرير مقيم في ساحة أم البروم .كان جسده طرياً لدناً خلواً من العظام، ينضح طمأنينة، وقد أحدقت به كوارث الخوف، ظل دهوراً يسكن الجوامع والأديرة، ويحلُّ ضيفاً على المآتم والمناقب النبوية، جاء مرة عابراً الفيافي والبحار، يتأبط كتباً عتيقة خُطّت في زمن عثمان، وادعى أنه عراف جاهلي، أحاط نفسه بغموض، وكتب سجعاً في مدح نفسه وضع له جميعاً عنواناً غريباً الهبوط إلى العبقرية. وظل عقدين يقنع الناس أنه من العماليق، ارتاد كل بارات المدينة. ولم يبق لديه غير سن وحيدة، ولما أيقن أن الضجيج في البلاد صار أناشيد احتفاء بالخوف، طاف فوق أمواج دجلة، وعبر أطواق الجسور، وضلل الشرطة النهرية المكلفة منذ بدء الخليقة بالقبض عليه، وسعد برفقة الأسماك، والأشَنَات المتعفنة في الأهوار، وقضى ليالي الشتاء صحبة آلاف الجثث الرّاكسة في المياه، جثث أرسلتها إلى القعر حروب صليبية قبل الميلاد، جثث من الوركاء قبل الطوفان، وجثث من الحرس الملكي الخاص بكورش، وجثث لجند ملثمين برايات بيض لزنوج، وجثث لرفاق قدامى صاحبوا الحلاج في أرض السواد، وجثث لشيوخ هرمين شُدّت حول رؤوسهم لافتات حمر وخضر، وجثث لفتيان من الحضر والمشخاب والعوينة والخشم الأحمر، رفاق حب وكراهية، طوتهم أهوار النار في سنين مظلمة، مرت مثل لمح البرق.

لم يفلح أحد أبداً في أن يعثر عليه حيث يجب أن يكون، كان يمحو آثاره حيثما يذهب، وجسده يتوزع وجوده، فيوجد في كل مكان في آن واحد. وعاد في العصور المظلمة يمخر حانات المدينة، في محاولة للقبض على حضيض الأفكار المتناثرة من رؤوس السكارى والنُدل، ويصوغها برباعيات تنضح يأساً، داهمت شرطة الأمير حانات المدينة، لما تواترت أخبار موثوق بها بوجوده قرب ساحة الأندلس، قطعت الطرق الموصلة إلى المكان، ودمرت محلات التحف المجاورة، وقبيل الفجر عادت المفارز المسلحة دون أن تعثر على أي دليل، وأثر تحقيق موسع تبين أنه خارج البلاد، لكنه كان يرتاد المكان قبل ثلاثة عشر قرناً، بيد أن خيوط الأخبار التفّت، وضاعت في أدراج المخبرين الذين سيقوا إلى حروب الفتوح، ولما وصل مخبرون جدد مسلحون بفهم عقائدي ضيق لمهنتهم ظنوا الأخبار عنه وليدة الساعة، وعنّف الجميع على عدم معرفة المعلومات وتأخرها. كان رفع الحكيم هامته، وأخفى أصابعه المبتورة من المفاصل تحت إبطيه، وتبخّرت أفكاره وعادت مطراً مدراراً غسل أحلام طفولتنا .كانت أفكاره تخترق حواجز العصور والأزمنة، وتعشش في الصحارى والأزقة والمخابئ السرية، وتطوف فوق حلقات الدراويش والمتصوفين، وتنادم

المشردين والمطاردين، وإبان حكم المماليك أحس بأن الطرق، والأزقة، والحانات، والسفارات الأجنبية، ومراكز الحدود، والمحطات القصية، زرعت كلها بشرطة، يحملون أمراً بإطلاق النار عليه أو على ظله أو أي شبيه له دون الرجوع إلى أي مصدر. كل ما استطاع الشيخ أن يفكر به هو الأسف العميق على المذابح التي ستعم البلاد، وتستمر إلى الأبد، تمّ في ساعة الصباح الأولى ليوم الحادي عشر من آب إطلاق النار في كل مكان، واستطاعت الجهات المختصة بعد اثنتي عشرة سنة وأربعة أشهر أن تنتهي من التحقيق، إذ تبيّن سقوط أربعة عشر ألفاً وتسع ضحايا ممن كانوا نسخة طبق الأصل للشيخ الحكيم روحاً ومظهراً وعمراً. وأكد شرطي في إحدى المحاكم العرفية التي أقامها نظام أعقب الأول، أنه كان مكلّفاً بإطلاق النار على رجل يبلغ عمره مائة وسبع وعشرين سنة، جبهته رحبة، وذقنه أبيض، أصابعه قصيرة، وعيناه محدقتان إلى الأفق، تشي سيماؤه بغليان الغضب، وينتعل حذاءً من جلد الإبل، وقال إنه وقف ينتظر طريدته في الميدان الكبير، أزال أمان عذراته، وهيأ مخازنه الاحتياطية، وظن أن المطلوب سيظهر له بين لحظة وأخرى من أحد الأنفاق الكثيرة، أو سيمرّ عبر خطوط المرور البيض، أو سيطلّ عليه من نوافذ إحدى الحافلات. كان الشرطي يستظهر صورة المطلوب، وهو يستجمع أجزاءها من بطون ذاكرته، لمّا دقّت الساعة الثامنة، اندفع رتل المارة على الرصيف، ودفعت سلالم الأنفاق نفثة من البشر، وتقاطعت السيارات، كان الشرطي محموماً من الخوف، فراح يغطس في غيبوبة الأرق، أنزل غدارته عن كتفه، فرأى في الجميع وهم على الرصيف أو سلالم الأنفاق أو الحافلات المزروعة أمام الإشارات الضوئية، ضحيته المنتظرة. أغمض عينيه، وضغط الزناد، واستبدل مغمضاً كل مخازن العتاد التي بحوزته. وبعد أربع دقائق، استعاد ذبالة وعيه، رمى الغدارة، وطوّح بخوذته، وهرول مخبولاً في شوارع المدينة، مائة وأربع عشرة ضحية لا غير، تجسدّت فيهم جميعاً صفات الحكيم. لم يخطئ الشرطي أبداً في توجيه النار إلى هدفه وهو مغمض العينين، كان بين الضحايا ست وعشرون امرأة وأربعة عشر طفلاً، أهرمهم الزمن، وخانتهم الطبيعة البشرية في لحظات الخلود الخاصة، فتحولوا إلى أشباهٍ مطابقة له، وكوفئ شرطي آخر لأنه أفلح في إبادة رواد سوق شعبي بكامله، تمثلت فيهم هيئة الحكم.

أحس الشيخ أنه يتجدّد بموت الآخرين، فقد آل فكرةً مخيفة، لكن حزناً غلّف عينيه، وداهمه إحساس بالذنب للأطفال في أحضان أمهاتهم وللأرامل، كان لا يخاف على الرجال، ففي محاضرة له في طبرستان أكد أن الرجل خُلق ليقتل، ولم يقل ليموت، كان أشدّ ما يبعث الوهن في جموح خيالاته الثائرة حزن الأطفال، وفكر مرة عندما كان يعدُّ لثورة خفية أنه سيفلح لو أخلي العالم من الأطفال مدة ثلاثة أسابيع. كان يعرف خلال خمسة وأربعين قرناً من مواجهة السلطات أن أضعف حلقات المواجهة هم الأطفال، لأن الإرهاب يطالهم، ومروا بعهود مظلمة، فوصلوا الآن إلى أخطر شيء، حشدهم وتعليمهم شعارات القتل وعبادة



الفرد، وترديد مصطلحات طويلة لا معنى لها، وخلال حملة مطاردته، أفلح في أن يزيد وزنه إلى مائة وثمانية عشر كيلو غراماً، وقلل سنوات عمره إلى ست وأربعين، ابتاع دراجة هوائية، وانخرط عاملاً في شركة النفط، وجالس أدباء، مبتدئين في زقاق آدم. كتب قصائد بالأرمينية، وأرسل صوراً حديثة إلى أكاديمية العلوم في أرمينيا، فاتعب موظفيها بقصائد طوال شغلت البريد أربع سنوات، تزوج ممرضة جميلة اسمها أستر كان يوهم متعقبيه بأغان أرمينية يرددها صباحاً في طريقه إلى العمل، واستأجر شقة عتيقة تطل على محلات الخياطين، والمصورين، ودار قديمة للسينما، في كركوك، وجاهد لإصدار ديوان شعر وسمه بالحسرة الأفيونية وأطلق على نفسه اسماً أجنبياً طويلاً يصعب ترديده بسهولة خاجيك كربيت آيدنجيان ووشم ذراعه، وجزءاً من ظهره بملحمة أرمينية قديمة، وتغنّى بأمجاد وطنٍ مختلَق، لكن الشرطة كشفته عرضاً، خلال وباء الغرور الذي دهم المدينة، إذ تعلق به ممرض شاب في المستشفى العتيق، وكشف هويته، حاول عبثاً الذوبان من بين يدي الممرض الصبي الذي تنمّرت حواسه، لكنه أخفق بمعاكسة عناد الممرض الذي خدّر ذراعه، وأصبح عصياً عليه الاختفاء في غياب جزء من جسده. وصل شرطيان برفقة الطبيب الخافر. لم يمهلوه، زرقه الطبيب سبع أبر مكثّفة التخدير خوفاً من استيقاظ قواه الخفية، وتركه ممدداً على نقّالة عتيقة، كان الأمر قد أذهل الشرطيين، فظنا أنه حامل جرثومة الوباء المخيف، لكنهما بحدس تعلماه من مهنتهما القديمة، لفّاه بشرشف يعود لجندي جريح، ونقلاه بعربة إسعاف إلى مركز شرطة بريادي، حُرّر حوله محضر مقتضب، ونُقل إلى المركز الرئيس للشرطة في المدينة، وأصبح بعد ثلاث ساعات في المعتقل الكبير جنوب العاصمة. أول ما استعاد وعيه سألني عن دراجته، وملحمته الأرمينية، قال إنها دراجة عتيقة، صُنعت دواليبها وقت حملة الهكسوس على مصر، تخفّى بها بضعة أشهر، وفي الليالي المعتمة كان يفكّ شفوياً رموز ملحمته. أحسست أنه يعاني عجزاً في ترتيب الأمور، أنهكته قرون المطاردة التي بدأت إثر العصور الجليدية، أبدى حزناً جارفاً للحياة، ولعنَ الأوبئة التي قادته إلى هذا المكان، وصدر مرسوم في الصباح يحدّد مسؤوليتنا عنه، وُزع علينا، وقُرئ بصوت عال، وأُفهم علناً للسجناء، والجدران، والأشجار الهرمة التي شهدت تقلبات الدهور، وأُخذت بصماتنا. أدخل وصوله أول وهلة الرعب فينا، إذا كنا نحسب بدقة أيام موتنا، فعصف حضوره بنا، كنا نعلم أنه قادر أن يذوب ساعة يشاء في المواسير، والنوافذ المشغولة بحديد قوي، ويمتلك قدرة خاصة على تضليل الأقفال وجعلها تفتح من جراء نفسها، لكنه حيّانا بودّ، فعرفنا أنه احترم فكرة البقاء بيننا.

في الأيام الأولى ظهرت عليه أعراض كثيرة؛ الاغتراب، وحب الرحيل، وجذوة الأحزان، أمراض مجهولة لنا، توصّل زملاء في معهد الطب الذري إلى أن علاج الأمراض كلها، هو الحرية، راجَعوا الكتب، ومعاجم الطب، وهُرّبت إليهم الإنسكلوبيديا الطبية التي وضعها أبو قراط، وحررها ابن سينا، واعتمدتها المراجع الحديثة، وجمعوا وصفاً مبسطاً



للداء والدواء معاً، لكنهم ما استطاعوا العثور على حروفهما في التاريخ، فأيقنوا أن العلاج أكثر غموضاً من المرض، لكنهم حدسوا بأن هذه الأمراض لا تصيب إلا ذوي العقول المرهفة القادرة على عصر الزمن، وتفتيت تعاقبه، وأن العلاج لم يتوصل أحد إليه، على الرغم من أن الجميع يظنونه ميسوراً منذ أن احتفل الإسكندر بحرق عاصمة عيلام، الجميع يرددون أنه موجود في بطون كتب التاريخ، والسير، والقوانين والصحف اليومية. وخلال وجوده بيننا في معتقل العاصمة ظهر نظام خاص لإدارة المعتقلين، كنا بضعة آلاف نقتسم أحواضاً مربعة تحت الأرض، نُرمى فيها حال وصولنا، وتُرمى إلينا قاذورات المدينة نقتات عليها، وتتسرب فضلاتنا عبر مجارٍ واسعة، كانت ضوضاء المدينة تصلنا خلل شبكات الأنابيب التي توصل المياه إلى الأحياء المجاورة، وكان ضجيج سيارات الشحن يفرحنا ليلاً، وهي تمرُّ في الشوارع فوق المعتقل الذي شُجّر سطحه، وبدا من الخارج منتزهاً جميلاً، أزهاره كبيرة، وممراته مشجّرة ظليلة، فزارته سمير أميس، وارتأت أن تُقام الجنائن المعلّقة فوقه، وخلال آلاف السنين استمرأت حواسنا كل شبكة الضجيج، وتعطّلت عقولنا عن الأحلام. كان الشيخ وحده من ظل مُستفزاً يتنصت إلى عالم الوهم الذي يعيشه الناس فوقنا، ومرة غرق لساعات في ضحك متواصل، حينما استمع إلى شاب يتغزّل بفتاته، ويقول في ليلة الزواج، سأريكِ لفح قضيبي وعدّ ذلك أغرب جملة غزل في بلاد الرافدين فيما الشرطة تتهم الجميع بتداولها.

كان أول ما عُرف عن نظام إدارة المعتقل، أن طبّقت إجراءات ختم أذرع الزوّار، فكل داخل تُختم ذراعه بخطوط متقاطعة تُؤلف متاهةً لتسليةِ الأطفال، وما كان ممكناً الوصول إلى مكانٍ دون إظهار الذراع الموشومةَ بحبرٍ خاص ذي رائحة نفّاذة تقلق الضمير، ولا تمحى آثاره إلا بحلول عيد الأضحى من كل عام، وكانت السلطات تسمح بدخول كل شيء، حتى الأسلحة والمخدرات والبغايا، وأُقيمت في الأحواض التي تربطها أنفاق أسطوانية من الإسمنت، بارات للخمر، وأُحضرت نساء صغيرات من الفلبين، ونساء طويلات كأفاعٍ من جزر الكناري، كنّ يتلوين بلذة مصطنعة تفجّر أحاسيسنا المكبوتّة منذ فجر التاريخ، وكنّ يُستبدلن بغيرهن كلما بلغن الثامنة والستين. كنّ يقمن بيننا وإلى جوارنا، وحيث تُوجد نساء يوجد تجار مرابون وقادة عسكريون وشعراء مدّاحون ومهربون، كان بعض زوّارنا يصلون بدون مواعيد مما يخالف الأصول المعمول بها في معتقل العاصمة. وبعضهم أُعجب بحالنا، وأبى الرجوع، وفضّل البقاء معنا، وقال إنه لا يريد العودة إلى حياة تتوقف فيها إشارات المرور خوفاً عند مرور أحد المسؤولين في الشوارع. وبضعة أشهر عاش بيننا مهربون للعملة الصعبة من الخليج، وجزر هايتي، وبورصات وول ستريت، وجنوب شرق آسيا، وكلٌّ يجمع أصدقاءه بوساطة الشرطة، ويمضون سهرات صاخبة وسط نساء ناحلات من حنينهن الأبدي إلى ذكور ناريين وخمرة وفيرة. لم يدركْ أحد أسباب الحرية التي حلّت فجأة في المعتقل، بدأنا نتجول دون أن نأبه للأجراس التي خرست منذ

حين، وتضاعفت أسعار البضائع الجسدية، والسجائر والخمور، وفتحت أكشاك حديثة يوجد فيها كل شيء، وبعد أربعة أشهر أُجريت دراسة شاملة للمظاهر الجديدة، وتبيّن أن السلطات كانت توشّم الجميع بوشم خاص يتفاعل حمضياً مع الرائحة الموجودة في جناح الحكيم، مما يؤدي إلى تغيّر الوشم، وبذلك أفلحت في إحصاء جميع الزوّار الذين اتصلوا به، بينهم رجال مطاردون، وأرامل، وقادة أحزاب مهاجرة، وصحفيون يحررون جرائد يسارية لا تُباع. بلغ عدد الزوّار ستة وثلاثين ألفاً وتسعمائة وسبعة، ازدحمت بهم المداخل خلال الشهور الأولى لوجوده بيننا، أُلقي القبض عليهم جميعاً، وأُودعوا معتقلات جديدة في أعماق الصحارى، وسهول الحجاز، وداخل الصحراء الكبرى، وعلى شواطئ المحيط الأطلسي، ناحية الدار البيضاء، وفي سجن قارة في مكناس.

كانت عينا الحكيم تعانقان الجدران والسقوف والأبواب، ونجح في ترويض مخيلته على الذهول المتواصل، والاستغراق في المستقبل، وكانت الحقائق تتكشّف له قبل أوانها، وهو أول من تنبأ بأن الأمير يعدُّ سجلات لكل مواطن، يحدّد فيه ما سيقوم به طوال حياته، فكان الشعب يقرأ مستقبله قبل أوانه، ووصف بدقة كل الحروب في بلادنا قبل أن تقع. كانت الجدران ترتعد خوفاً من همسه الصامت، وفي تلك الفترة راح يغزل خيوط أحلامه عبر الأزقة ليربطها بمشاعر الناس، فعرف همسهم، وحنينهم، وأدرك خوفهم، وأرقهم. كان الصمت قربانه الذي يفرض وجوده بيننا، وإشراقاته تنثال كندف القطن، وشآبيب الأمطار، وانهمك حراس خاصون بلمّ شتات معرفته الإشراقية التي ترامت كالطحالب في ممرات المعتقل، فكانت تتوالد بينهم وتبني ممالكها، وتتسرّب مثل الدخان، وتذهب بعيداً حيث تتحوّل في المطابع الأهلية إلى وصايا وحكم تضمها أسفار ضخمة، اهترأت أغلفتها لكثرة التداول، عُثر فيها على آراء ابن سينا في النفس، ونقد سقراط للسفسطائيين في مدونات مفقودة، وتعريف دقيق لمقولة التمركز العقلي لدريدا، وبعض مقاطع من الفتوحات المكية، وفصل من المقابسات، وقد تصدّرها قول جلال الدين الرومي إن الدم ليتفجّر من فمي مع الكلمات. اُستورد طبّاعون، ومصممون، ومنفذون، لتحويل وصاياه إلى خطابات أدبية وتاريخية، لكنها أبت أن تكتسب سمة الخطاب لأنها لا تنطوي على فاعل، فظلّت محلّقة تلامس أفكار الناس وتجدّد أفراحهم، يردّدها الأطفال سراً في المدارس، وسرعان ما نُسيت مناهج التعليم الإلزامي، واختفت المقالات السياسية الملفقة، وتحوّلت عناوين الصحف إلى خلاصات مكثّفة تشي بالحكم والبلاغات الروحانية المتوهجة، وكان محررو الصحف يحذفون بعض أجزائها، وتُنضّد برقابة الشرطة، لكنها تتحوّل ساعة الطبع إلى هذيانات معرفية تُردّد صداها الأجيال.

كانت نافورات الحكم تتصاعد في المعتقل، وتطفح كالنسيم فتعانق الأشجار الجافة، وتترك عبيرها على شرفات البيوت وشواطئ الأنهار، وانتبهت إليها الفراشات والنحل، والطيور المهاجرة، فبلغت جزر الكاريبي إبان الحروب التي شهدها العالم في مطلع هذا القرن.



وفي آخر فجر قضاه بيننا، ظل ساهراً يكافح سيول الدماء في عينيه، وظلت المشاعل في الأنفاق تنازع توهجها، وعبقت روائح بابلية في أركان المعتقل، وضمر الحقد الأبدي في نفوس الحراس، ولان الحديد، وذابت مقابض الفولاذ، وأبت الأقفال الضخمة أن تطيع الأيدي التي تأمرها كل يوم، وجمد الزمن حروناً، وغضب الجميع لأن وقت الإفطار ظل بعيداً لا يمكن حلوله، كان الجميع بانتظار عودة الزمن إلى مجراه، ساعة واحدة ركّبت عقاربها في غفلة عن الجميع، ظلّت تحصي الزمن، وتربك مرور الأحداث، كانت ساعة غريبة أهداها العلاّمة طه باقر إلى المعتقل إثر وفاته، ساعة رافقته في جولته الشهيرة في معبد ننكرسو في لجش عندما كان بضيافة كوريا، وكانت الآلة الوحيدة التي استطاعت ضبط حلم الأمير، ودقّت بصوتٍ أقرب إلى قرع الأجراس الكنسية، وبلغ صدى قرعها أطراف مملكة سومر، فقدّمت تأويلاً قريباً لوقائع الحلم الحزين، تركها العلاّمة في متحف الأحياء المجهرية، مدة اثنين وأربعين قرناً، وانتقلت ملكيتها إلى كلية الآداب عندما بدأ إلقاء محاضراته في قاعاتها المخرّبة، ولما توالى على عمادة هذا الصرح الفكري عمداء جاهلون، عبأوا الأفكار في مقولات ميتة، بدأت الساعة تعلن احتجاجها بدقات رتيبة أربكت مرور الزمن، كانت تشير إلى مرور الوقت بشكل خاص، فالدقيقة فيها ساعتان وأربع ثوان، واليوم سبع دقائق، والقرن مائة وأربعون يوماً. ظل النزلاء حسب ساعة لكش ثلاثة عشر شهراً في انتظار إفطارهم دون جدوى، وتمكّن حارس هرم أن يعجل بمرور الزمن، وصب وسطنا سطلاً من الحساء البارد، فأعلن حلول الإفطار. وخضع لرقابة مشدّدة، وتضافرت الأفكار في الرؤوس، وحبس الحراس أنفاسهم خوفاً من انكسارات أرضية كانت ستقع في اليوم ذاته في البرازيل، وظن الجميع أن بركاناً سيثور ويبعث حمماً تدفئ زمهرير المعتقل. كانت عينا الحكيم تتأملاننا بدعة، وكأنهما غاطستان في بحيرة جليد، واستقطاع أخيراً أن يفكّ الاشتباك الحاصل في هوس أحلامه، فبانت مسارب ضوء ذهبي بين عينيه، وارتعشت أرديته العتيقة ابتهاجاً، وزفرت أكمامه نفثات عرقٍ باردة، لوى قضبان المعتقل بقواه الخفية، وفكّ بهمسه الخارق خرسانة السقف.

أول ما بدا لنا بعد ذلك هو ضمور الجدران، وانصهار الحديد، وغليان الإسفلت، وتهدّم المحراب الذي تدرّب فيه كلكامش قبل أن يخوض رحلة الخلود، وأدرك أكثرنا إدماناً على المعتقلات أن البنادق تأبى قذف رصاصها، وأن المدافع التي تنسج سقف المعتقل استبدلت كرات النار بنفحات من نسيم البحر، وأكد أكثرنا عشقاً لعوالم السجون، أن هذه حالة جديدة لم تُعرف منذ بدء الخليقة، مع أن مجلس الآلهة كان قد قرر إنشاء معتقل قبل أن يكلف أنانا بخلق الإنسان، كلّ ما علقَ بذاكرة راهب السجون من عجب أنه رأى مرة خوف أترحاسيس، وهو يكافح من أجل إبلاء البشرية بمأزق الحياة، وأن سيوف بعض الآلهة ارتدّت إلى نحورهم وهم يطاردونه عندما بدأت عواصف الأمطار ترعد في سماء الخليقة. ولما وصل الأمر إلى مجلس الآلهة أمر أنليل أن تُستبدَل بالسيوف الفؤوس، وهذه الواقعة أشارت حسب رواية بيروس على أنها من علامات الساعة، ودخلت في المخطوط الضخم الذي يُعرّف بالسلالات الحاكمة في العصر البابلي القديم، ومازال مطموراً إلى الآن إلى الشرق من أكد على مبعدة ثلاثة عشر فرسخاً في أحد التلال المهجورة جوار أحد الأنهار، مخطوط كبير يتكوّن من آلاف الرقاق الجلدية كُتب بالمسمارية، تَخفّى عن أنظار علماء الآثار والمولعين بكشف الحضارات القديمة، ومرّة انبثق كصبي طيني في الحلم لنوح كريمر، لكنّه ذاب في التراب خوفاً أن تلمسه الأيديً في المتاحف الأوربية.

كان أول ما قام به راهب السجون، أن نهض ووقف بمواجهة الشيخ، وقبّله من فوديه، واستغرق في تشمُّم عطر إبطيه الذي تنامى كطحالب بفعل الظلال، ارتطم الحراس بعضهم ببعض، والتوَتْ أعناق البنادق، وذابت أركان المعتقل، فوجدنا أنفسنا في بستان مثمر، اختفى كل ما يدل على المعتقل، باستثناء أحكام الإعدام التي صدرت في ذلك الصباح، ولم يمهل الزمن الحراس بتنفيذ مضامينها، بقيت معلّقة على ألواح حجرية بانتظار أصحابها، أدركنا آنذاك بأننا أصبحنا جزءاً من أفكار الشيخ الحكيم، لا بفعل غرائزنا إنما بفعل عقولنا البدائية، وآمن بعضنا أنه أنشودة الغناء الآخر الأجيال على الأرض، وتعقّب بعضنا منتسبو دوائر الرقابة الفكرية، ولاحق آخرين جندٌ مطلون بالجبس الملكي حاولوا إلقاءهم في آبار عميقة، استوطنتها الثعابين والحمائم والصقور. وأُعلن اليوم التالي بدءاً للتاريخ، وبدأت تُنسخ وقائع الوهم المضللة في هذا الخطاب كما علق في ذاكرة الشيخ، لكنه أُحيل نثاراً من الخوف واليأس والمرارة عندما صدرت أوامر كثيرة تؤكد خلو البلاد من الأمراض، والموتى، والجواسيس، وساد وئام، وانطفأت الأحزان، وذابت الأفراح، لأن المستقبل بكل وقائعه صار واضحاً، ولم يعد هنالك أمر مجهول سيقع ويجلب معه أنين اليأس، وتجرأ مواطن شديد الاحتفاء بهذه المناسبة، بأن ألقى، أمواله في دجلة، إسهاماً منه بإعلان الإخاء بين البشر والتماسيح، وحلّت مشاعة بدائية، وساد إحساس دبق بالطمأنينة، فأصبح بإمكان الجميع أن يفترشوا الشوارع، والمصارف، وبيوت البغاء، ومكاتب التحقيق، ولكن لم يُسمح لأحد أن يقترب من الحدود، أو الوقوف بدون عمل تحت الأمطار والسهر في قيلولة الأفكار المتوارثة عن القهر والخوف، أول من احتفى بذلك، امرأة كشفت عن جزء من ثديها، فخلد الأطفال إلى النوم تحت ظلال شهوتها، ومارست أخرى شبق الحرمان مع جذوع الأشجار، فلطّخت مياه جموحها الثمار الناضجة، وتعرّت أفواج من نساء أدمنّ السواد، فتوهجت المباغي بشذى الشبق الجارف لفروجهن الصغيرة، وتجرأت سبع نساء بابليات على اغتصاب فتى فخور بذكورته، وتركنه يتلوى خجلاً من نضوب جداول أصلابه من المني.

كانت عواصف الشهوة تعربد في كل مكان، ولم يعد يُسمع غير أنين الجوع إلى رجال أشداء ثلمت رجولتهم في حروب محيّرة، استغلت السلطات لحظات الاستغراق القصوى للعقول والغرائز، فبثّت قوتها في شرايين الدم، ونجحت بتوجيه ضربة قاصمة ضد الخارجين، الذين توحشوا في اللحظات الأولى لبدء التاريخ، وكان أن افتتح أول معتقل للنساء، إذ لم تكن الأقدار قد أعطتهن حق المكوث مستغرقات بأحلام خليعة، وتم في حملة تطهير التاريخ الكشف عن الشيخ واتباعه ممن كانوا يمجّدون قوى الإدراك البشرية، أفلحوا في عزلهم في أنفاق سُيجت بظلام الإرهاب، وقيدوهم بنباتات سامة تترك بثور طاعونها على السواعد والسيقان، وتُسبب جرباً دائماً للأعضاء التناسلية. بدأ الحكيم يحزن لأن البشرية عادت إلى ممارسة عهرها البدائي، وتفجّرت جراح أفكاره العاصفة في هزيع أحد الليالي المثلجة، وأعلن عن ذوبان معرفته التي تناسلت منذ آدم، وانصهرت في صورة حلزونية لتضليل الأفعال المتخيّلة لأصحاب القرارات المهلكة، وأعلن الاستسلام لطفل أشقر ذي عينين طويلتين، تبرقان رفاهية، كان انخرط في خدمة الشرطة بعد فطامه بيومين، واستطاع في الرابعة أن ينظّم جميع القوانين في مقطوعات غامضة، قادنا الطفل بهدوء، واستطاعت نظراته السحرية أن تزيل طبقات الأفكار الفاعلة في مخيلة الحكيم، فأحسسنا بضعف كبير إزاء قوى التسلط تجتثّ الأفكار وترميها في نفايات المستقبل، وتنهض على أكتافها للإطلال التام على الماضي. ذبلت أبصارنا رعباً من الحضور الطاغي للصبي الذي كان يلهو ببراءة، وهو يجلدنا بحروف لغته المتناثرة، فأدخل نظام سوط المارة والمتسولين والمفكرين والعشاق واحتجازهم، وأمر باستيراد جلود نمور تُدبغ بقشور رمان من ديالى، وتعامل بزيت الحيتان، كما وردت في رواية ملفل، أُغرم بتأمل جلود العشاق المهترئة تحت شرائط سياطه. وبعد أشهر تحوّلت قوة الصبي إلى بلازما تطوّق الأفكار وتحدّد الحركة، وفرض حضور قسوتها في كل مكان، ولما شبّ في الأشهر اللاحقة، كشف عن وجهه، وألغى قناع البراءة؛ فإذا به رجلٌ في الثلاثين، وبعين واحدة، رضع دماء العقارب، وراح يناظره الحكيم بمنطق ملتوٍ استعاره من معجم خاص بالبذاءة وطب الحيض، وكان يفرض عليه النتائج قبل الأسباب. عرض علينا الخلاص من حضيض المعتقلات إلى بناية نُسجت بقضبانٍ حديدٍ قاومت التلف منذ ثورة سبارتاكوس، دفع درفتي البوابة، وقاد الشيخ من أصابع يده المثلومة، وهمس له بأن يضع يديه تحت إبطيه وينخرط في ماراثون أبدي، جفّت الطلعة الساطعة للحكيم، وبدت أشبه بصدفة سلحفاة هالكة، أمرنا أن نتجه إلى الغروب، كانت الشمس معلّقة ناحية الأفق بارتفاع قدم، اندفعت مجموعة صغيرة، وتسلسل الرعب إلينا جميعا فبدأنا الجري في متاهة الظلام، وكانت تسوط أجسادنا جلود مدبوغة، وتحاصرنا ألسنة اللهب، وكان الشيخ وسطنا يتضاءل، يتضاءل، وهو يحدق إلى الأمام، إلى الأفق المشتعل حمرة، حيث يكون الظلام.





«من السيمياء الى التعالق»

قراءة في (ماراثون الليل) لعبد الله إبراهيم

كمال عبد الرحمن - ناقد عراقي



• تقديم:

لا شك أن الإمساك بتلابيب نص سردي يكتبه عبد الله إبراهيم وعياً وتأويلاً وتحليلاً، يعدُّ من الأمور الصعبة والمعقدة لدى الباحث والدارس، بعد أن تحولت كتاباته الى ظاهرة ابداعية قائمة بذاتها، تعزز وجودها حاسة النقد التي يمتلكها ابراهيم، أضف الى ذلك ما يكتنز به النص لدى عبد الله من تعزيز القدرة على الخلق الفني، محمولاً على أكتاف الفكر العظيم الذي يمتلكه الناقد.

لذلك تبدو المقاربة النقدية من قصته هذه أشبه ما تكون بمغامرة - بل مقامرة - تحتاج إلى وعي نقدي خاص، له القدرة على كشف اسرار النص ومعمار السرد لدى القاص الناقد، وحاولنا في هذه الدراسة، مناقشة ثلاثة محاور رئيسة في قصته (ماراثون الليل):

الأول: المحور السيميائي، الثاني: المحور التعالقي. الثالث: المحور المرجعي، ففي (السيميائي) تشتغل القصة على ثنائية الجدل (الدال) و(المدلول)، حيث تتحرك بعض معطيات النص جيئةً وذهاباً في المسافة المائزة بين (الانزياح) و(الهيرمنيوطيقا)، فتتلغز المفردة، بينما يدور المعنى حولها لا يشي بدلالة عسرة عالقة في ذهن المتلقي، سوى ما يترشح سيميائياً من فهم معطى (المدلول) وعياً وتحليلاً. و(التعالق) هو حاجة نص معاصر للاستنجاد بنصوص سابقة في محاولة لصناعة خطاب جديد ثري بالمفردات مكتنز بالدلالات الحية ذات ديناميكية عالية تخلخل بنية النص ثم تعيد خلقه من جديد ليس كما كان أول مرة، وهكذا يتبلور نص مغاير يتمتع بفضاءات سردية مائزة بما يقدمه الكشف العليم لفسيفساء النص الإبراهيمي الجديد، أما المرجعي: فهو امتحان لقدرة السارد - أي سارد - على ضرب الازمنة ببعضها، وإتقان التشريب الدلالي والإيحائي والتصويري من مصادر عالقة في أهداب التأريخ أو أجفان الجغرافية أو أعماق التراث أو مجاهل الأسطورة، أو كل الذي دار ويدور وسيدور حولنا من مخلفات كونية أو إسقاطات سرمدية تلاها أو يتلوها علينا حاجب الزمن غير خائف ولا حانث، يُرحِّل أوجاعه من ضيم الضلالة إلى ظل الظلام، حيث ينطلق ماراثون عبد الله إبراهيم، لا كما ينطلق (ماراثون ٤٩٠ ق.ب) وليقطع الرسول الأثيني مسافة أكثر من (٤٠ كم) ناقلاً أخبار انتصار أثينا على الفرس، ماراثون إبراهيم، يتحرك من الهلام إلى الكلام، يدور حول أوجاعه الألف، تهدي إليه الخرافة شيئاً من بكاء الشمس ساعة الغلس، يدور مخفوراً بالوعول - كما يقول قاسم حداد - له القدرة على استحلاب أدران الحكاية - مع أنها ليست حكاية - من قرون الأسى وحفريات المستقبل الحجري، أحاج أو أحجيات نثرها الوقت غيلة. أو سهواً - على قارعة النص، هكذا تبدأ رحلة العجب، تشبه إلى حد ما (أناباسس) زينوفون الأغريقي، مع أن النهاية في الماراثون الإبراهيمي لا نهاية لها!

• السيميائي:

السيمياء: علم العلامات (semiology/semiotics)، افترض



وجوده (فردينان دوسوسير) محدداً إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض والذي أداهُ إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاماً من العلامات قبل كل شيء(١)، وتنطلق المنهجية السيميائية في رؤيتها «من الشكل في فهم الإنسان، ولا تطمح إلى أكثر من وصف وجوده»(٢) على النحو الذي يكون بوسعها الكشف عن حيوية هذا الفهم وحراكه وشغله داخل كيان الشكل، ومن ثم وصف فعاليته العلامية التي تصور حساسية ذلك وتنتج معناه من خلال الكيان الوجودي للإنسان، ومن خلال فلسفة التّوجه نحو صوغ النظام الدلالي في الأشياء والرؤى المكونة لهذ الوجود داخل اعماق الدوال ونظم تشكيلاتها(٣)، والعلامة (اللغوية)عند سوسير كائن مزدوج الوجه، يتكون من (دال)/ (مدلول) وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة(٤) وهذان العنصران، أحدهما (الدال)عبارة عن صورة صوتية أو سمعية أو بصرية (صورة مادية)، أما الآخر (المدلول) فهو تصور (مفهوم) ذهني غير مادي، وبذلك تصبح العلامة اللغوية لديه كياناً سيكولوجياً له جانبان، يتحدان في دماغ الانسان بآصرة التداعي، وللعلامة اللغوية لدى سوسير صفتان جوهريتان:(٥)

- الأولى: الطبيعة الاعتباطية للعلامة، وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله، ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية، إن مبدأ الاعتباطية أحدث تحولاً كبيرا في الدراسات اللغوية اللاحقة، فقد عمل على تفكيك «مركزية الذات وازاحتها بوصفها فاعلية لها الاولوية في تشكيل المعنى، وعملت الاعتباطية على نقل المركز من الذات إلى اللغة فالدال/ المدلول يرتبطان بالاعتباط ذهنياً، وهذا الارتباط يحيّز المفهوم بنية ممتلك اللغة أي في الذهن قبل تجسدها، لكن عندما تتجسّد العلامة مادياً تستبعد نية المتكلم وتلغى، ليتشكل معنى آخر خاضع لمنطق اللغة، فتلغي الاعتباطية بذلك التاريخية وتغدو العلامة كأنها ابتداء مصفّر من أية حمولة، فتخضع لشبكة العلاقات المسؤولة عن تأسيس المعنى»(٦).
- الثانية: الطبيعة الخطية للدال، بما أن الدال يحدث في الزمن وله خصائص يقتبسها من الزمن فهو:

١.يمثل فترة زمنية.

٢.تقاس هذه الفترة ببعد واحد هو البعد الخطي، الذي يوجد على شكل متتالية أو سلسلة(٧).

«إن العلامة باعتبارها الوحدة المكوّنة من الدال والمدلول، يمكن أن تشكل مجرد عنصر دال في حال دخولها في نظام مركب وتمثل العلامة في حالتها الأولى - أي قبل الدخول في النظام المركب - نظام التقرير، وما أن تدخل في النظام المركب حتى تمثل نظام الايحاء» بحسب بارت(٨). وهذا أيضاً ما يوضحه (تزفتيان تودوروف) بتمييزه بين (صيرورة الدلالة) و(صيرورة الترميز) ذاهباً إلى أن الصيرورة الأولى هي استدعاء الدال لمدلوله، في حين أن الصيرورة الثانية (صيرورة الترميز) هي رمز المدلول الأول إلى مدلول ثان(٩) إذ أن «الدلالة موجودة في المفردات- جداول الكلمات - أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب»(١٠).

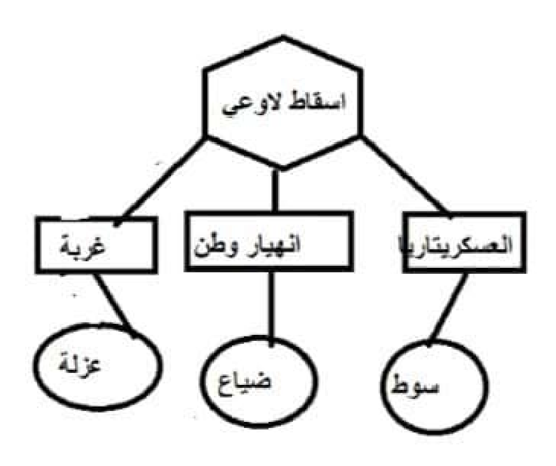
- ماراثون:

«في البدء كنا مجموعة صغيرة، كنا قلائل، لم نكن غير مجموعة صغيرة دفعت إلى ماراثون غريب، ماراثون خاص يليق بنا، لم تحدد بدايته، ولم يرض المشرفون عليه تحديد نهايته. كانوا يسوطون أفخاذنا العارية بسياط من جلود النمور، وفي وقت لاحق، حمل بعضهم ألسنة اللهب، وجعلوا يشوون ظهورنا بذؤابات النار، كانوا يحاذوننا جرياً، ويفتحون

أطواق اللهب قرب أجسادنا، وبعضنا يشم رائحة شواء اللحم قبل دفء النار، ولم ندر أن مضمار السباق كان مسيجاً بأسلاك شائكة، ومطوقاً بحراسة شديدة، وقد أحكمت بواباته بأجهزة خاصة استوردت خصيصاً لاستمرار هذا الماراثون إلى الأبد. في البدء، اندفع الشباب منا ساخرين، مهتاجين، غير مبالين، وتقاطرنا خلفهم كأننا في نزهة جنائزية. كان المساء واجماً يطلّ علينا من خلف غابة بكر، وأبت الشمس أن تغرب، فظلت معلّقة قرب الأفق على ارتفاع قدم، وتبين لنا من علامات متقاطعة، وضعت على جانبي الطريق، أننا ذاهبون إلى نهاية غير محددة، وأحس بعضنا أننا نعود إلى مكان الانطلاق نفسه، كلما جدّت أقدامنا بالاندفاع إلى الأمام، وفي كل مرة يداهمنا فيها اليأس، كانت السياط وألسنة اللهب تجدّد عزائمنا، فنلتذّ لسماع جلدها للريح، ونحن ماضون صوب المجهول».

الذي لا أشك فيه، بل أؤكده بإصرار أن هذا الماراثون تمظهر من إسقاط لا وعي النّاص على وعيه من خلال ثلاثة محاور، كان لها التأثير النفساني العظيم على شخصية الكاتب وسيرورتها الحياتية والابداعية، عانى عبد الله إبراهيم كما عانى أغلب العراقيين من مأساة انهيار وطن، وقبلها أيام الزمن الحالك فترة العسكريتاريا ودخوله في أوحش وأصعب صنف في الجيش (المغاوير) وما أدراك ما المغاوير؟، ومن ثمَ جاء الداء الذي لا دواء له (الغربة) التي أوسعته وجعاً رغم سياطها اللذيذة الجميلة، وكان عبد الله يخوض المنايا والمحن في سفره إلى يوتوبيا بكر، ويقع تحت تأثير ضغط ودرجة حرارة شديدين، فتتفصد ملامحه لهباً يحرق بواخر الأمل التي تمخر عباب اليأس، تدور به الدنيا، يصطخب الموج المجنون، لكنه يصل عبر مرارات لا عدّ لها إلى جزيرة الأمان، حيث ساحرات الكتابة قد أفردن ضفائرهن باستقباله، كما تستقبل روما قائدها المنتصر العظيم .

يتفجر الماراثون سلالة أوبئة تتفاقم مع تقادم المسيرة العجيبة في الزمن، يلغّز القاص أوجاعه (أوجاعنا) بمتاهات، لا يمنحها فرصة أمل أو بصيص رجاء باتجاه الضوء في آخر النفق – مع أنه ليس هناك نفق؟! – تنطلق المسيرة الغرائبية بين الجد والهزل، ولا تنتهي ـ أو قد نتصور أنها تنتهي – بين اغتيال الرؤى ونحر الأمل:



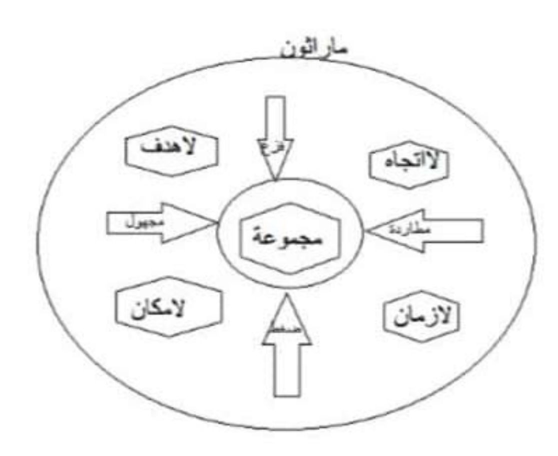
فالماراثون الغرائبي الذي يضم خلائق متجانسة وغير متجانسة، أزمنة متضاربة بين الحداثة والقدم، مدن تزكيها أنفاس التأريخ وتلفظها حصانة الجغرافية، مدن مرئية و(مدن لا مرئية) كما يقول كاليفنو، يسوط الماراثون الإبراهيمي، قلاعاً وجيوشاً وحكاماً وأنظمة عرجاء يعري ضلالاتها في ضيم الزمن الغائب، وما الماراثون إلا انعكاس لتلك الأيام الجافة التي عشّش الجهل في ثنايا أمخاخها، فأشرقت بالأمية، وتنعمت بالفاقة، فعمّ الخراب في المسافة الميتة بين الصدى والسدى، ما الماراثون الذي دبّجَه عبد الله إبراهيم بدم الحقيقة وشرايين الأمل، إلا مثلث تشيئن فيه الخوف من الخوف، والركض نحو لا جهة، ومطاردة دموية، تبدأ بلحوم مشوية بنار الدهشة، وتنتهي بظلام يبتلع كل شيء:

وفي الماراثون لا يتقصّد القاص ذكر أزمنة كثيرة، متشابكة، متشابهة، متناقضة، متباعدة، بقدر ما يقصد (لا زمان)، تخريب الازمنة وإبادتها من أجل بناء زمن جديد يتسع ليوتوبيا أو تتسع هي له:

- ماراثون

لم يحدّد المسؤولون عنه بدايته ولم يرضوا تحديد نهايته (زمن هلامي أطرافه سائبة مجهول مقتطع من مجهول).

- استمرار هذا الماراثون إلى الأبد (بداية مجهولة: نهاية لا نهاية لها لأن الأبد زمن نظري فيه تأويلات وتحليلات عدة).
- المساء واجماً يطلّ علينا من خلف غابة بكر، وأبت الشمس أن تغرب (مجاز خارج الزمن) وأماكن لا مكان لها على مثابة وإحداثيات الخرائط البشرية.
- لم ندر أن مضمار السباق كان مسيجاً بأسلاك شائكة، ومطوقاً بحراسة شديدة، وقد أحكمت بواباته بأجهزة خاصة استوردت خصيصاً لاستمرار هذا الماراثون (عزلة).
- وتبيّن لنا من علامات متقاطعة، وضعت على جانبي الطريق، أننا ذاهبون إلى نهاية غير محددة، وأحس بعضنا أننا نعود إلى مكان الانطلاق نفسه (متاهة).

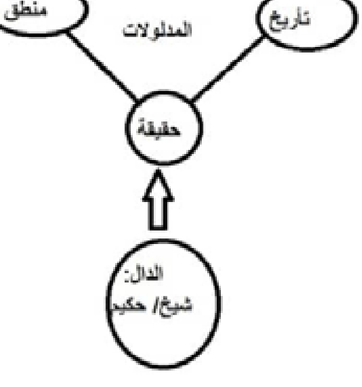


من هنا تنطلق فكرة الماراثون العجائبي، إدخال الأزمنة في متاهات انتقالها المفاجئ من المضي إلى المستقبل ومن الحاضر إلى المضي،

من خلال شبكة من الدوال الزمنية، تطلب حضورها قدرة السارد على استدعاء الأزمنة والوقائع التي تخلخل النص بخطوط ساخنة تتحرك جيئةً وذهاباً في عباب الأزمنة السحيقة، وارتداداً إلى المستقبل، حيث يعجز التصور وتضعف الحادثة ما لم تحركها جذور الأمس البعيد، وهي فكرة تقترف الجرأة في ادعائها قيام الماضي بقيادة المستقبل، حتى وإن كان رمزاً أو دلالة، فالفكرة قائمة لا يطولها الزوال.

مجموعة صغيرة (لَمَ صغيرة؟!) وما معنى (صغيرة)؟، تندلق هذه المجموعة في وعاء فوضوي، مسيّرة ملغّزة، رحلة يلوكها العجب، مسارها الحركة المقيّدة إلى أمام فقط، مع فقدان الاتجاهات الأخرى، يسوسها اللهب، ويفعّلها السوط، ويعيد انتظامها كلما انفلتت منها التفاتة إلى جهة ضائعة، مثلث الجزع والفزع والحذر المشوب بالألم لا الأمل، نقطة انطلاق عارية، لا مثابة لها، جموع متهالكة لا قائد لها، مجهول يضرب الأنفس الشاحبة (لماذا كل هذا؟!)، تحركْ، اركضْ، لا تلفتْ، تعالقاً مع الفكرة التي تعلمناها في منظومة العسكريتاريا الرهيبة (نفذْ ثم ناقشْ) والتي تطورت لاحقاً تحت وطأة الخراب الذي عمّ البلاد، الى (نفذْ ولا تناقشْ) ومن هنا أعود وأقول هذا شيء من إسقاط لا وعي ضابط المغاوير (عبد الله إبراهيم) على وعيه، ولكي يعمّق النّاس إبراهيم إرث الفجيعة يستنجد برمز تأريخي، تكاد شخصيته تتشكلن من هلام سرمدي، انبثق من فجيعة ما، وصار يدور مع الازمنة كأسطورة لا نهاية لها، أولها كذبة وآخرها أباطيل، فطاردته ثعالب الرمال، وكمائن الحشاشين، وجرذان الهضاب الضامرة، وجيوش الندم، ولم يكن هناك من يعرفه (ربما لاتساع شهرته التي ملأت الافاق!)، أو يهتم برجل أضاع آثاره في الوهاد والآماد، سلخ نفسه من شيخوخة الأيام، مشنوقاً برقاق أحزانه، أنبتته قرون ملساء، عجز الزمن عن الإمساك بياقتها الحريرية، فانفلت الشيخ متعلقاً برقبة الرخ الذي سلطنته الخرافات على مملكة اليأس، يأتي من قرون بعيدة، ليشارك في هذا الجمع الغريب المريب، الذي يناطح آلامه بصخرة الأمل أو العكس ليس صحيحاً:

«كان الحبشي آخر من صنع سلسلة جديدة طويلة لتقييد الحكيم، كانت تلتف حول أسيرها، وتمتد خلل النوافذ والأبواب إلى باحة المعتقل، وتتسلّل من هناك إلى الخارج، بعضها مربوط إلى الأعمدة، التي يستند إليها البناء الضخم، وبعضها شدّ إلى الأشجار وأعمدة الكهرباء، وزيادة في



الحيطة ربط أمتنها إلى العمود الحديدي الأوسط الذي يقوم عليه جسر الكوفة. كان حزن الحكيم يسرى في سلاسل الحديد، ويتسرب إلى الخارج، فيناجي العصافير، وأزهار الخطيمة، وطيور الخضيري، وكانت تصله خلل السلاسل ذاتها أنات الثكالى، ونجيب الأرامل، ورعب الجند الهاربين من حروب كثيرة، ومرة خاطبه قائد أحد الفيالق عن محنة مواجهته لأمواج العدو التي تزحف وسط بحيرة الموت، فأوصلت عذوق النخيل الطلب، وتلقفته الأمواج، وحملته ضد تيارها، وأسلمته إلى السلاسل الثقيلة، فتحوّل في ذاكرة الشيخ الحكيم إلى ترنيمة حيرة طويلة، استطاع خلال خمسة وعشرين أسبوعاً أن يخطّها على رقاق من جلد الماعز جُلِب سرّاً من قطعان ترعى قرب جمجمال».

إذا كانت شخصية (الشيخ/ الحكيم) تشكّل محور الاحداث، التي تدور بسرعة، يصوّرها القاص على شكل ومضات قادمة من أزمنة شتى ووقائع ومواقع متداخلة ومتنافرة، إلى حد ارتباك الصورة الحقيقية لشخصية الشيخ، ومن ثم إقحامه في هذا الماراثون الغرائبي، بشكل جعله الشخصية الرئيسة بالمسيرة، وباقي الشخصيات ثانوية أو هامشية، فلهذا يستدعي عبد الله إبراهيم شخوصاً ومدناً وحكايات عن مؤامرات ودسائس وجواسيس، تطارد الشيخ الحكيم من مسغبة إلى مجاعة ومن مكيدة إلى دهاء، وبشخصية تأكسدت بالهلام والزئبق، انبثقت شخصية الحكيم الذي يَرى ولا يُرى، يسافر في الزمن دون طاقية إخفاء، له القدرة على تغيير ملامحه وارتداء ملامح الغير، يخترق الجدران ساعة الخطر، وكلما تكالبت عليه الدسائس والنوايا الشيطانية، تحوّل إلى عنقاء نادرة تنبعث من أي شئ، من الرماد وغير الرماد، الشيخ (الحقيقة/ المنطق) لا يموت، بينما تتهاوى من حوله الأشتات والدساكر والعساكر والعتاة.

لذلك كان من الطبيعي بثّ المزاعم التي تدّعي اختفاء الشيخ من التأريخ، وتحوله إلى تعويذة أو خرافة أو وهم، وانمحاء أخباره من ذاكرة الدهور، بعد أن تقولبت أشكاله وشخصياته إلى رُخ معمر، أو وشق رمادي يصطاد الطواويس بطريقة لا يصدقها عقل، وكان بإمكان هذا الشيخ – الذي كان شاهداً على جميع الازمنة – أن يظهر من باطن الارض في كل حادثة تستدعي وجوده.

وليس الشيخ أكثر من (الحقيقة)، التي لا تستطيع الحُجب والسُّجف والأسوار والجواسق والجواسيس والدعاة والطغاة، أغمادها وإطفاء ضوئها الذي ينير ظلمات الانفس، قبل ظلام الليالي الثقال، الشيخ ليس شبحاً او طوطماً أو طلسماً أو فزورة، هو الصوت الصادق الهادر في صمت المرائين وشُذّاذ الأرض وأبناء الافاعي، هو الصحوة الكبرى قبل (هرمجدون) حرب آخر الزمان بين جيوش الرب والأبالسة.. فمن هم الأبالسة؟.

سيبقى المُريدون الغُرّ المُحَجّلون، يلقون بأدعيتهم باقات ورد على طريق (الشيخ/ القضية التي لا تموت)، ولن تموت أيها المدجّج بعنفوان تأريخك الأبيض.. فالحقيقة لا تموت!.

• التعالقي:

يحتاج النص الإبداعي إلى زوايا نظر مختلفة ولقراءات متعددة تحاول أن تقبض على دلالاته، «فالكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، يتمخض عنها جنين نشأ في ذهن الكاتب يتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص»(١١).

وقد تنبه الباحثون من خلال ممارساتهم الأدبية إلى حضور ذاكرة نصيّة يقوم عليها الأدب، كان أول من سجّل مصطلح التناص (التعالق) - كما يحلو لكمال أبو ديب أن يسمّيه - هي الباحثة (جوليا كرستيفا) التي عمّقت الميراث النظري الذي تركه (باختين)(١٢) باستبدال مصطلح الحوار بالتناص.

ولاشك بأن التعالق النصي اليوم هو «بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هو



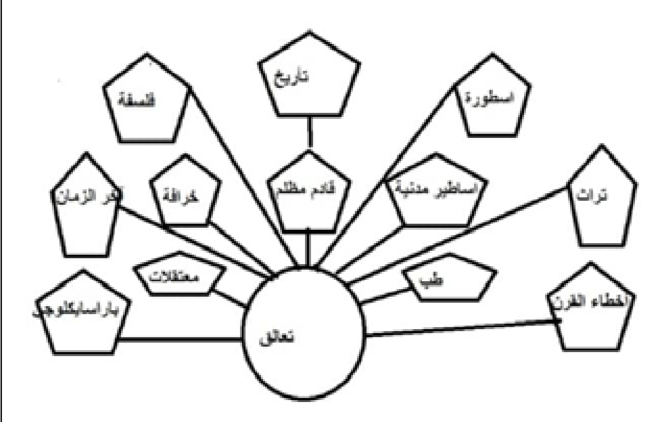
علامة، رواق أبستمولوجي يشير إلى موقف وإلى حقل مرجعي، وإلى اختيار رهانات معينة»(١٣).

إن التناص تعالق بين النص والنصوص السابقة، فالبحث يثري في نقطة مدى التعالق والتفاعل بينهما، وبتعبير آخر نوعية العلاقة التي تحققت بين النص والنصوص الاخرى، هذا ما تناوله عمر أوغان بقوله:

«يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل احدهما مفعول الآخر/ تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه اثبات، ونفي وتركيب»(١٤)، يقول (بارت):

«نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً.. إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر أصالة من غيره، النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع متعددة..»(١٥).

- أولاً: التعالق النصي.



لا شك أن ثقافة النّاص ووعيه وخصوبة ذاكرته، هي من أهم مرتكزات التعالق النصي، وعبد الله إبراهيم ليس بحاجة لكل هذا، فهو ذو ثقافة عميقة وواسعة، وهو أيضاً واحد من المفكرين العرب المهمين إلى جانب كونه اديباً وكاتباً كبيراً وناقداً فذاً، لذلك فإن نصوصه السردية - ومنها الماراثون - تتسم بالثراء اللغوي والغنى الفكري، ومثال على ذلك:

«وبيننا، في موطن القلب منّا، حكيم كبير، كأنه وصل تواً من القرون الوسطى، ما يميزه ذقنه الأصفهاني، وقد طوى ذراعيه تحت إبطيه، واندفع يركض نصف عار، نظراته قلقة، تشي بأنه لا يرى غير عصف من بقايا البشر أهلكتهم الطاعة العمياء، يحمل ملامح ابن رشد، لكنهً بدا طويلاً كالغزالي في أواخر عهد المجد الذي عاشه. كان يعلّق في رقبته رقاق أحزانه، جلد غزال جاف أهداه إياه طالب علم من غرناطة، وكتب عليه خلاصة رحلة الأهوال في بحر الظلمات، أودعه عنده هدية، واعترافاً بمحيط معرفته الواسعة، ولمّا عاد بعد أربع وعشرين سنة من الانصراف لتعاليم شيخه، وتولّى في بلاده الحسبة، وديوان الجند، والقضاء، دسّ بين الوافدين إلى المشرق صبياناً مارسوا التدرُّب على القتل في جزر نائية لاغتيال ذلك الحكيم».

وهذا تعالق واضح مع قصة الثلاثي العجيب (أو أغرب الاصدقاء)، حيث كان يجلس في صف واحد ثلاثة طلاب في جامعة نيسابور درة خوارزم، ثلاثة من أعزّ الاصدقاء (نظام الملك) و(عمر الخيام) و(الحسن الصبّاح)، وما أن انتهت أيام الدراسة الجامعية، وتفرّق الأصدقاء، حتى صار (نظام الملك: الشاعر الخطاط) وزيراً لامعاً، وسما (عمر الخيام) في فضاءات التصوف والفلسفة والشعر حتى غطى الآفاق برباعياته الخالدة، بينما انحرف (الصبّاح)، ليؤسس حركة الحشاشين الإرهابية، ويطلق الكمائن والمخبرين والجواسيس والقتلة، لاغتيال أصدقائه أولاً، ومن ثمَ ليتحوّل إلى رمز رهيب للفزع بين الامم، يطارد الحقيقة أينما كانت ولو في ذيل نملة، وما (الحكيم/ الشيخ) إلا واحد من الرموز الإنسانية الكبرى، التي تطاردها الشياطين في كل مكان، دون أن تجرؤ على إطفاء نورها الوهاج في سبيل إقامة دولة العدل في البشرية.

ونقرأ:

«كان احتفالاً فخماً أُعدّ له خلال شهور، وجرت وقائعه في الميدان الكبير في العاصمة، قبالة شبح الحكيم المعلّق بقفص الزجاج. حضر الأمير الكبير وورثته، وحضر فوج نسائه التاهيتيّات وحرسه الآسيوي، وقامت على إدارة الحفل شركة أمريكية، جلبت نساءً ناعمات كدن يذبن من الرقة، وعزف جوق بروسي، ووُزعت سجائر كوبية، وتناطحت كؤوس مترعة بخمور ثقيلة جُلبت من بلاد الكاريبي، وفودكا صافية وُزّعت

بقرون الماعز النادرة، وجلس الأمير وحاشيته على ارتفاع سبعة عشر قدماً، وركع أمامه المؤرخون وعيونهم مغمضة خوفاً، وسالت مياه الرعب من تحتهم. أطلق الحرس أعيرة نارية، وحلّقت أقواس فسفورية في الأفق، وأضاءت الليل، وانطلقت أقواس زينة من بارود مستورد، وثمل الميدان عن بكرة أبيه، وفي الصخب المتوهج، حلّق رقاق الأحزان، واخترق الزجاج السميك، وطاف هادئاً فوق الرؤوس، ومرّ على مسافة ذراع من رأس الأمير، وبدا للجميع أنه كتب اللحظة، كانت عبارات التلميذ الغرناطي واضحة، اختزلت رحلة الأهوال في بحر الظلمات بسبع رباعيات مقفاة، تنتهي بخرجة أعجمية، وعزف لحن مجهول يناسب حركة الرقاق الهادئة. حدق الأمير إلى الرقاق، وقرأ الإهداء إلى سيدي الشاعلي. فانسحب تاركاً الآخرين يكابدون فرحهم».

وفي هذا تعالق مع أكثر حادثة ساخنة في الزمن، يجتمع الخونة والأفاقون والشُذّاذ في ميدان عام، لمحاكمة رمز(ثوري/ فكري/ سياسي/ عقائدي)، ويمكن أن تطلق رصاصات الباغي باي اتجاه، وقد تصيب أي شيء، عدا (الحكيم/ الأمين) أي الفكرة التي لا يمكن أن تهلك أو تبيد، فمنذ محاكمات الحلّاج إلى عمر المختار، والظلاميون ماضون لاغتيال التاريخ، وهم قد يدرون أو لا يدرون أن التاريخ فكرة.. والفكرة لا تموت.

وفي مكان آخر:

«لم يفلح أحد أبداً في أن يعثر عليه حيث يجب أن يكون، كان يمحو آثاره حيثما يذهب، وجسده يتوزع وجوده، فيوجد في كل مكان في آن واحد. وعاد في العصور المظلمة يمخر حانات المدينة، في محاولة للقبض على حضيض الأفكار المتناثرة من رؤوس السكارى والنُدل، ويصوغها برباعيات تنضح يأساً، داهمت شرطة الأمير حانات المدينة، لما تواترت أخبار موثوق بها بوجوده قرب ساحة الأندلس، قطعت الطرق الموصلة إلى المكان، ودمّرت محلات التحف المجاورة، وقبيل الفجر عادت المفارز المسلحة دون أن تعثر على أي دليل، وإثر تحقيق موسّع تبيّن أنه خارج البلاد، لكنه كان يرتاد المكان قبل ثلاثة عشر قرناً، بيد أن خيوط الأخبار التفّت، وضاعت في أدراج المخبرين الذين سيقوا إلى حروب الفتوح، ولما وصل مخبرون جدد مسلحون بفهم عقائدي ضيق لمهنتهم ظنوا الأخبار عنه وليدة الساعة، وعُنّف الجميع على عدم معرفة المعلومات وتأخرها. كان رفع الحكيم هامته، وأخفى أصابعه المبتورة من المفاصل تحت إبطيه، وتبخرت أفكاره وعادت مطراً مدراراً غسل أحلام طفولتنا».

مرة أخرى يضرب عبد الله إبراهيم الأزمنة ببعضها، ليعالق سلسلة وقائع غير متجانسة في سبيل الحفاظ على (الفكرة) وعدم السماح لها لتسقط مضغة لينة سهلة بيد الطاغوت، وهذا تعالق شديد التماهي مع (أسطورة مدنية)، أو ما اتفق عليه في بعض الطروحات المعاصرة إزاء إذا كان بالإمكان إسقاط (ليلة التطهير) من أسطورة مدنية إلى واقع معاصر مقبول، وفي ليلة التطهير، تُطلق أفواه الشياطين ومغارات الجن وغابات الأشباح، يتحرك (الكوكسكلان) في الاتجاهات الخاطئة (دائماً)، يوقد (شهود يهوا) ما تبقى من مجامر أحقادهم، يتصاعد عواء (عبدة الشيطان) وهم يسكرون بدماء قطط أحياء، يتجمهر (الفامباير) عند حافة حقل غير مبالين برائحة الثوم التي ملأت المكان، بينما تتقاطر أرتال (المستذئبين)، وهم يلوكون جروحهم على أنغام موسيقا عابرة (الثكنات)، ويطلقون رصاصات الفضة باتجاه الأبرياء. ودائماً بإمكان الضلالة أن تطارد الحكمة، ودائماً فإن قدرها، أن تسمو



على المؤامرات، وترتفع على الأشنات، وهكذا فإن بإمكان شرطة الزمن الرديء أن يغمضوا عيونهم، ويصوبوا ويسددوا بدقة عالية باتجاه قلب الشيخ أو رأسه، لكن الإطلاقات لا تصيبه، فهو غير موجود أصلاً في الساحة، أو في المكان، أو الزمان، أنه خارج الخارج وداخل الداخل، وهو هو الذي تستريح عند عتبته الضوئية وعول الكون المعنوي وهي تحاور آخر انحناءات (السور المادي)، بينما تتضاءل (مشقالو= الموصل)، وهي تدفع غيوم الشمال باتجاه جبال الكرد، هناك حيث تشتعل أغاني الشتاء حول الكوانين المسجورة بحكايات (كاوه الحداد) وعيد نوروز الأزلي.

ستبقى الأزمنة شاهدة على خلود الفكرة، أياً كانت، حتى إن جاءت عن طريق (اورليانو ذي تايكر)، ذلك الكائن السماوي، الذي لا يحضر إلا في أيام الموت، حيث تمتحن المصائر، وتتبلور المحن، وتولد المعجزات، يأتي (أورليانو ذي تايكر) ذلك المبجّل الذي لا يظهر إلا حاملاً بضيق الدنيا حاملاً سيفه الأسطوري ذا الثلاثة رؤوس، مطارداً فلول الأشرار حتى يقتلعهم من أرض النور ويلقيهم في دهاليز الظلام.

على أن تعالقاً شديد التماهي مع شخصية (الشيخ/ الحكيم)، هو ذلك الذي يتشكّل مع قصة (الخضر: الغائب/ الحاضر في الزمن)، ممكن أن يكون هو الأدقّ والأقرب، فالخضر عليه السلام، هو أيضاً فكرة خالدة، وهو شريعة صلاح أبدية، تقف بين يديه سجالات وفتوحات ودهور علقت بها الاسئلة، وهو مشروع جواب دائمي لأسئلة تقترح نفسها بين كارثة وأخرى، كحل أبدي لوباء أزلي، هو شفاء لتقزم الأفئدة في الدهر (الذي صدّ ما ردّ)، حيث تتضاءل التواريخ، تنحسر المآثر، وتنكمش الخلق على أضالع نهار شاحب، وساء من رآك، يا ربيب الهكسوس، ايها الأمير (الوهم) الآمر بالسوء.. وسرّ من رآك ايها الشيخ الحكيم.

يشتغل التعالق في هذه القصة مع ترشحات نصية في غاية التعدد والاختلاف، يُسخّر عبد الله إبراهيم أقصى ما يستطيع من طاقة الجذب والتداخل والاشتباك والخلخلة والتشاكل، لتفجير معجزته الصغيرة، في قصة لا تشبه القصص، مثال سردي يتحدى فيه الناص نفسه أولاً، ومن ثمَ يلقي علينا طلاسمه وأسفاره الملغّزة، ويقول صادقاً غير حانث (ها أنا أفرش عباءتي بين يديكم.. فمن أحبني فليملأها بأخطائي).

في مرحلة من مراحل دراسة هذه القصة، قلت لنفسي إن عبد الله إبراهيم قد بالغ في صناعة هذا النص السردي، أوغل في تشكيل الفضاءات المكانية، وزاد من حدة تداخل الازمنة، ولكن الدارس المنصف، لا بد أن يمنح الكاتب بعض عذر، فهو يؤرخ للحقيقة، وقليلون أولئك الذين يؤرخون للحقيقة، وهي التي بإمكانها أن تتحول بين ليلة دون ضحاها الى قُمْري هادل، يدوزن أوجاعه على سلم موسيقي ضاعت درجاته،

بدم يفور كالمراجل، فأفسحت كبرياء (الهياكلة: فرسان الهيكل)، ولم يكونوا في كشف التاريخ إلا (هياطلة الزمن الدموي: الهياطلة: الهون المغول اجداد جنكيز خان.. وقائدهم: أتيلا).

الحقيقة التي يقاتل عبد الله إبراهيم من أجلها، هي الوجود الحُر، الرايات الشريفة التي لا تطأ الأرض، ولو امتلأ أديمها بدم كالبحور، هي الكوكب الدري، الذي يدور كي نتوقف عن اقتراف أخطائنا الشاحبات، هي المصير الذي يليق ببراءتنا، هي دورة الارض رغم انمحاء خطوط الطول وخطوط العرض، سيبقى العسس الموتور في تقمصاته فاغراً فاه، يندهش العالم بالجائزة التي يعلنها أمير الوهم لمن يلقي القبض على فكرة ثائرة يفسرها غيابها ويشرحها الزمان.

النتيجة.. لا يمكن القاء القبض على فكرة.. وعندما يفهم الأمير ذلك.. تكون هذه الفكرة قد تحولت الى دستور ودولة وقانون.

• ثانيا: التعالق اللغوي.

وللفهم بشكل افضل لا بد من فك شفرات مرتكزات تناص (الماراثون)، مجموعة صغيرة مستلّة من إسقاط طارئ، تنضغط تحت لزوجة تكاثف وتكاثف مصيري مجهول، لوحة بشرية لا لون ولا رائحة لها، سوى ما هاج منها في الخياشيم من رائحة شواء اللحم البشري الحي، ومع اضطراد الحركة، يدلي السارد بمعلومات جديدة، تضيف لغزاً آخر إلى طلسم الماراثون المسعور، وكأننا ليس بمقدورنا تلقّي صدمة الاكتشاف دفعة واحدة، من ههنا يتطوع عبد الله في إدخال التفاصيل في مخيخنا قطرة قطرة، ومع ارتطام الأقدام العارية على أرضية الماراثون، يتشكّل المشهد الجنائزي العجيب (أو هكذا يمكن تخيُّل الأمر) وكأنه فصيل (بانزر)، يزلزل الأرض عند انطلاقه، تتبلور الصورة تدريجياً مع استمرارية تدفق المجموعة (الصغيرة/ الكبيرة) في مسيرة قهرية شائكة، لا عنوان لها سوى (إلى أمام.. بسرعة.. نفذ ولا تناقش!)، هي دورة سائبة تدور حول أوجاعها وأحلامها المبتورة، سلسلة بشرية تركض في المسافة الآبقة بين الصدى والسدى، وعلى قدر المشقة يكون الاكتشاف، حيث يتضح لنا أن هذا الماراثون، ليس أكثر من قبيلة كونية، تتوالد على دروبها المفاجآت ومن ثم الصعق والإدهاش، في تحليل التعالق النصي، يصعب فكّ اشتباك النص المرجعي والنص اللاحق، ومع هذا فالعلاقة بينهما تتشاكل وتتماهي على طريق جهنم (ماراثون آخر الزمان)، فالوقائع تتمظهر غيلة وتمر بسرعة البرق، كيلا يتمكن (الطابور الخامس) من إرسال اشارة مورس على قناة (العظاريط) على قمر (آسيا مات) الترابية، وعلى الرغم من أن «الخطاب الادبي ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعاً تسحب إليها كمّا من الاثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فان الخطاب يشبه في معطاه، معطى جيش خلاص بمجموعات لا تُحصَى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتآلف فيما بينها لتحقيق هذا التعالق..»(١٦)، إلا أن التناص (أو التعالق كما يحلو لصديقي لكمال أبو ديب أن يسميه)، تتشرنق مكوناته في فسيفساء فاسدة صالحة لكل زمان، وترى عبد الله إبراهيم يوقف الشيخ على مسرح المحاكمة، ويدور بالأحداث أو هي تدور به كما تشاء، ثم يعود إلى المحاكمة وليس هكذا، وهو يشبه ماركيز حين يضع الجنرال على منصة الاعدام، ثم يذهب لمناقشة الوقائع الأخرى، ثم يعود إليه، ويذهب، ويعود، وهكذا.

إن لغة السرد تحمل في طياتها دلالات عديدة تتضافر وتتعالق فيما



فادلهمت وجوه القبائل التي فقدت شاعرها قرب (عطفة النشيد) أو آخر كثيب رملي نسيه الزمن على منعرجات طريق الحرير، هناك يقوم (المنغوداي: القوات الخاصة المغولية) باجتراح معجزة الشاماني الذي وُلد من خاصرة أمه (كان ذلك قبل ان يدّعي سيدهارتا= بوذا) انه وُلد من الخاصرة، ومع الدهور تعاقبت فكرة (الولادة الخاصرية) حتى جاءت (الولادة القيصرية) التي أعادت الامور إلى خارج نصابها، كان بإمكان الحقيقة أن تقف أعلى مرتفعات (قهستان)، ومن هناك حيث تتعالق (قلعة ألموت) مع (حصن الأكراد) في مصياف، يكون التاريخ قد دار دورته العرجاء، لتنطلق الحقيقة مرة واحدة وإلى الأبد، تلك التي أسس لها (هارولد لامب) تاجاً من غار، وحيث يؤسس (الشيخ عبد القادر الكيلاني) كتائبه الاستشهادية (الرجال الخضر)، الذين جاءوا

بينها، مما يساعد في تتبع أسلوب النّاص من خلال تحليل «رمزية التركيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب القصصي..»(١٧)، فلم تعد الكلمات دوالاً ومدلولات بل أتحدت مع الوجود، غير مكتفية بترجمة المشاعر ونقل المعاناة الذاتية بالتجسيد، وأصبحت تحلق في الوجود وفق رؤى مختلفة، وهذه نقلة وانعطاف مهم في رؤية الكاتب للغة السرد الحديث(١٨) وتبرز هذه التركيبات من خلال العلائق بين مكونات اللغة السردية «كونها مادة قابلة للتشكيل من خلال بناء علاقة بين الألفاظ لتشكيل الجمل»(١٩)، كما تتوسع تلك العلاقات بين الجمل أو العبارات في متتالية نصيّة مرتكزة على الدلالات، وهي العلاقة الداخلية، أو الروابط بين العناصر المُشار إليها أو المدلول عليها في الخارج، وهي علاقة الامتداد الخارجية(٢٠)، وعند قراءتنا لقصة عبد الله إبراهيم (ماراثون الليل) لاحظنا الكثير من العلامات التي تشكل فضاءات سديمية، من الصعب ملاحقتها، فداخل (الماراثون) أمة صغيرة:

«كنا حشداً من الأرامل، والشيوخ، والرجال المهزومين في حروب كثيرة، والساسة المحبطين، والثكالى، ورجال القانون الذين أضاعتهم عدالة الظلام، وبعض عيون وعسس عهود ما قبل التاريخ، وحكماء ذابت أبدانهم خوفاً على جمرة المعرفة المتوهجة، وحشد كبير من أهل السواد الذين لم يجدوا لهم مكاناً في أقبية الزمن، فظلوا معلّقين في الفراغ منذ الطوفان».

فما المقصود بصغيرة؟، وعلى الرغم من أن عبد الله إبراهيم كان يضغط منذ البداية ويشدّد على لفظة (صغيرة)، فهو ههنا قد يقصد (جديدة) بدلاً عن (صغيرة)، فما دام الماراثون الكوني مندلق منذ الأزل في غياهب السدى، فلا بد لكل مجموعة جديدة أن تقول نحن (مجموعة صغيرة)، وما أن تتماهى مع الوجع الكوني الجديد حتى تصير (قديمة) وتأتي أخرى وهكذا، وبما أن أتون ومراجل المسيرة الرهيبة تفور، فتصطلي الانفس العارية بالمُهل (ماء النار أو رذاذها)، ثم تنطلق إلى بارئها راضية مرضية، ويسوَدُّ وجهُ الزمان، ويقول (الهياطلة): يا ليتنا كنا نسياً منسياً، فلو علم (الأفشين) و(بابك الخرمي) ما سيقع لهما من (المعتصم) لما اقتتلا..!

ستعود العساكر والسافاك والسفارديم والسي آي ايه، والبلياتشو البريطاني المضحك المكنى بـ (صفر صفر سبعة)، تعود الأقمار الاصطناعية التي أرّقها الكسوف، ترفل بالهباء وقد أحنت رؤوس أقلامها علامة الخواء، فـ(الشيخ/ الحكيم) لم يكن هناك، لم يكن في أي مكان، لم يكن في اللا مكان.

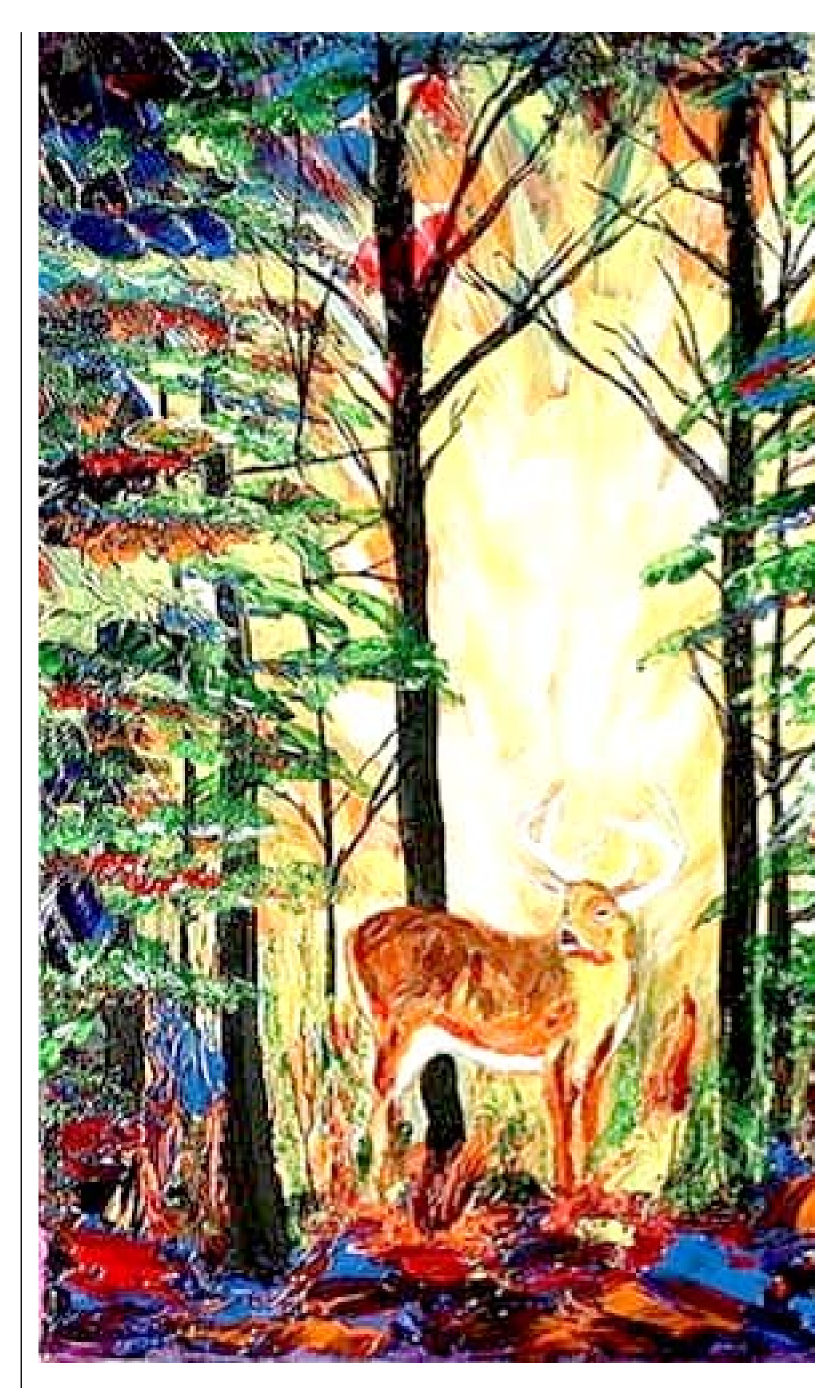
تحلّق طيور الأفيون بمستوى أشجار الجميز الحمراء، كأنها طائرات تجسس صغيرة، تبحث في لحية الوقت عن شارة أو نأمة أو حركة توحي باقتراف (فكرة)، والفكرة في الصدور، لذلك تغرب شمس الأمير الماديّ، لتشرق شمس (الشيخ) المعنوي، يضرب العسس (المبتور/ الموتور) أخماساً لأسداس، تعلن الحقيقة دولتها بعد أن دالت دول الضلال!.

• المرجعي:

تشتغل مسيرة الإدهاش الماراثونية، على عدد من المرجعيات في تشكيل وتشغيل كينونتها وآلياتها الحركية، نبدأ من (التأريخ)، حيث انبثق أول ماراثون عام (٤٩٠ ق.ب)، لينقل بشارة النصر العظيم، وينتهي بمأساوية موت الرسول جراء ركضه أكثر من (٤٠ كم)، لكن الماراثون الإبراهيمي، لا يمت بأي صلة لماراثون أثينا، هنا يطارد التواريخ بعضها بعضاً، يدور البشر مأزمين، مغلولين بعلامات الفزع لا النصر العظيم، وعبد الله إبراهيم له رئة كتابية لا تتنفس إلا من خلال التأريخ، وله قلب كتابي لا يعيش بلا تراث، إن استدعاء التاريخ بصفته الشاهد الذي لا يمكن اغتياله أو إقصاؤه أو تهميشه، ليكون الحاكم بأمر المنطق، في سلسلة جلسات طويلة، ستختنق بها قاعات المحكمة، قبل أن يولّي الجمهور الأدبار، لهو الحل الأجدى في إقامة الحدّ على الوهم، نصرَة للفكرة العظيمة الخالدة التي لا تموت:

«كنا خليطاً من البشر، يعود بعضنا إلى عصور سحيقة، وبيننا مَن





كان في طليعة القبائل المهاجرة من الجزيرة العربية، ومن خبر حواري سمرقند وجرجان، وبيننا حكماء ظلوا طوال العصور يرنون إلى الشمس، وتصافح نظراتهم غروبها الأبدي، هؤلاء ذابت مقلهم حنيناً إلى عصورهم وأوطانهم، كانوا يتبادلون نظرات حزن، وقد تعلقت رؤاهم بوهم المستقبل، وكانوا يرثون لنا الاندفاع وراء سراب الخذلان».

تتكشف الورقة الأولى من الماراثون (القبائل المهاجرة من الجزيرة العربية) ومن شمال الجزيرة إلى قلب (خوارزم: حيث ما زال البادشاه محمد خوارزم يندب حظه عندما سمح لخاله - ينال خان - بذبح تجار المغول في أوترار، وليفقد تيموجين - جنكيز خان - ما تبقى من عقله، ويقرر تدمير أجمل مملكة في ذلك العصر، وعندما لم يشف غليله، قرر أن يحرق العالم). قبل ذلك بدمعتين أو بعد ذلك بجريمتين، يُسقط عبد الله إبراهيم شيئاً من حكايات حواري سمرقند وبخارى وجرجان على أضالع قصته التي اكتنفها الشواء (شواء اللحوم الحية)، حواري سمرقند التي عتّقها جمر المؤامرات، وقبلها يضرب القحط شمالي الجزيرة، فتهاجر القبائل من هلال الربع الخالي إلى الهلال الخصيب، وتنفض عنها أدران الحكايات التي أنجبت نفسها ب/ (هاشتاغ) المجاعة الكبرى، ومن هنا يسعى سراب الخذلان لتأسيس أولى لبنات (ماراثون الليل) وحيث مازال عبد الله إبراهيم يبحث في شحوب (الغميصاء) عن ذكرى فاجعة لم تُولد بعد، والمفزِع المربِك أن الماراثون لا يتوقف، وبين لسعة وآهة، تندلق بين فكي كماشته، أمم وقبائل وجموع وجيوش وقادة وحثالات وأرامل وخلائق مختلفة، الماراثون وقوده الناس والألم، ولا أمل فيه سوى ما يترشح من عنونة الاستهزاء الباربوسية (يا من تدخل إلى هنا تخلّ عن كل شيء!).

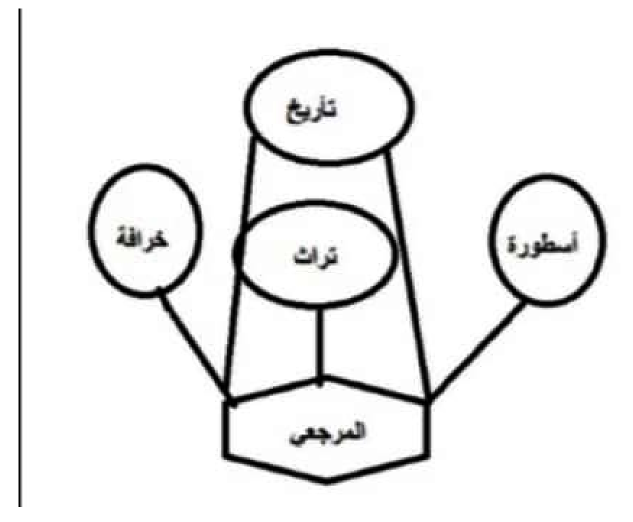
«وخاض الفرات أمام أنظار القتلة، همس لتلال الرمال المُحرقة حول الضفتين، ولامست قدماه صخور الشواطئ، فهدأت ثائرة الأمواج، وسكرت المياه، وسكنت الريح، فتسمّر القتلة يرون ضحيتهم تشق عباب الفرات إلى الجانب الآخر، وقد بانت آثار خطاه جافة».

من هنا يستلُّ عبد الله واقعة من ثلاث وقائع في التاريخ:

- موسى - عليه السلام - يشق البحر بعصاه، ويجتاز البحر على قدميه، فينجو هو وقومه من غضب فرعون.
- العلاء الحضرمي يمشي على البحر هو وجيشه، فلا تبتل أقدامهم، ويطهرون جزيرة (دارين) من رجس المرتدين، ثم يعودون مشياً على الماء، حتى أن أبا هريرة - رضي الله عنه - قال: «مشينا على الماء فوالله ما ابتلّ لنا قدم ولا خف ولا حافر».
- صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) يعبر الفرات تحت أنظار القتلة، ويصل إلى الأندلس حيث يؤسس دولته الكبرى هناك.

واقعة عبد الله إبراهيم، هي أسطورة وليست بأسطورة، وخرافة وما هي بخرافة، وحقيقة لكن لا يقبلها العقل ولا يأنس لها المنطق.

فالملاحظ أن الماراثون خفتت أخباره منذ ظهور (الشيخ/ الحكيم)، وصار (الشيخ) هو الأخبار كلها، والحوادث كلها، وكل ما حوله ثانوي أو هامشي أو مشترك كما يقول ادونيس.



«أول ما بدا لنا بعد ذلك هو ضمور الجدران، وانصهار الحديد، وغليان الإسفلت، وتهدّم المحراب الذي تدرّب فيه كلكامش قبل أن يخوض رحلة الخلود، وأدرك أكثرنا إدماناً على المعتقلات أن البنادق تأبى قذف رصاصها، وأن المدافع التي تنسج سقف المعتقل استبدلت كرات النار بنفحات من نسيم البحر، وأكدّ أكثرنا عشقاً لعوالم السجون، أن هذه حالة جديدة لم تُعرَف منذ بدء الخليقة، مع أن مجلس الآلهة كان قد قرر

إنشاء معتقل قبل أن يكلف أنانا بخلق الإنسان، كلّ ما علق بذاكرة راهب السجون من عجب أنه رأى مرة خوف أترحاسيس، وهو يكافح من أجل إبلاء البشرية بمأزق الحياة، وأن سيوف بعض الآلهة ارتدّت إلى نحورهم وهم يطاردونه عندما بدأت عواصف الأمطار ترعد في سماء الخليقة. ولما وصل الأمر إلى مجلس الآلهة أمر أنليل أن تستبدل بالسيوف الفؤوس، وهذه الواقعة أشارت حسب رواية بيروس على أنها من علامات الساعة، ودخلت في المخطوط الضخم الذي يُعرّف بالسلالات الحاكمة في العصر البابلي القديم، وما زال مطموراً إلى الآن إلى الشرق من أكد على مبعدة ثلاثة عشر فرسخاً في أحد التلال المهجورة جوار أحد الأنهار، مخطوط كبير يتكوّن من آلاف الرقاق الجلدية كتب بالمسمارية، تخفّى عن أنظار علماء الآثار والمولعين بكشف الحضارات القديمة، ومرّة انبثق كصبي طيني في الحلم لنوح كريمر، لكنّه ذاب في التراب خوفاً أن تلمسه الأيدي في المتاحف الأوربية».

ويلغم عبد الله إبراهيم نصه بالذهاب مرة إلى الأسطورة والعودة إلى الواقع، والارتداد إلى التراث وهكذا، تستمر دورة التشاكل والاختلاف، حتى تنمو لدينا سلسلة من الجدليات، التي تتمخض عن وعي فسيفسائي، بتشرنق الحقيقة، فتضيع الإحداثيات، وتنمحي خطوط الطول وتتلاشى خطوط العرض، ترى ما الذي يفعله جلجامش في معتقل النار؟ لماذا يقحم عبد الله إبراهيم الآلهة في سجن أرضي؟، ربما ليؤكد أن الفجيعة أكبر من أن يحتويها زمن قائم بحاله، ربما تعجز الأمكنة عن احتواء السؤال الأعظم (متى تقوم الفكرة آمنة مطمئنة دون أن يفكر بنحرها أحد؟)، القاص يُشهد الدهور والتواريخ والأمم والطير والشجر أنه أدى الأمانة، ستقوم الفكرة وتظهر دولة الحقيقة مهما كان ومهما سيكون، فالماراثون قائم حتى تقوم الأمة، وتنتفض على أوبئتها، يعم التطهير، ونسمع من مشرق الأرض إلى مغاربها نشيد القيامة العظمى، ويبدأ الكون دورته الجديدة.. فيما تحج





وهي أكثر قدرة على البث في إطار بنيتها الجديدة، لقد وضع عبد الله إبراهيم قدراته الإبداعية كافة في خدمة هذا النص السردي، أراد أن يمتحن نفسه ويمتحننا، يعرض علينا نصاً نادراً في الزمن، قد يغير ملامح القصة العربية المعاصرة، وأن كان هناك غيره كثيرون يكتبون في هذا المجال السردي الخاص، إلا أنه تفرّد بذلك من خلال تخصصه الأكاديمي أولاً، وكونه ناقداً أفنى عمره في اكتشاف ممالك السرد قديماً وحديثاً، من ههنا نكرر أن هذه القصة بصورة عامة، هي تجربة فنية صعبة، مركّبة، متعددة الاصوات والمناخات، وإن كانت في الغالب ذات منحنى درامي، يمتزج فيه الخاص بالعام، أو الذاتي بالموضوعي، فهموم الناس هي هموم إنسانية كبيرة لا تقف عند بلد أو مدينة، فهي تنحو باتجاه الخارج من الزمان والمكان وتنفلت عن الحدود الضيقة لمحور الذات.

• الهوامش والإحالات:

١. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش: ص١١٨.
٢. السيميائية المفهوم والأفق، شلواي عمار، ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي:ص٢١.
٣. سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق ٢٠١٠، ص٨.
٤. العلامة والرواية، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي، عمان ٢٠٠٩، ص٢٦.
٥. علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، ص٨٦.
٦. جمالية العلامة الروئية، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، ص٢٧.
٧. علم اللغة، ص٨٨.
٨. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر جلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦، ص١٢٢. وانظر: المذاهب النقدية، عمر محمد الطالب، دار الكتب، جامعة الموصل،١٩٩٣، ص٢١٢.
٩. الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت: ص٣٣.
١٠. سياسة الشعر، ادونيس: ص٤٩.
١١. شعر ادونيس، راوية: ص١٧٩.
١٢. في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزتيفان تودوروف وآخرون، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٨.
١٣. الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي والثقافي، ص١٣.
١٤. لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارت، عمر اوغان، دار افريقيا للنشر، المغرب،١٩٩١، ص٢٩.
١٥. درس السيمولوجيا، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٦، ص١٠٢.
١٦. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج٢، نور الدين أسد، دار هومة للنشر، الجزائر، ب ت: ص١٠٢.
١٧. تحليل الخطاب الشعري، ص٧٩.
١٨. الرمز وانزياحاته، د. وجدان الصائغ، مجلة الفن والتراث، ص٤٨.
١٩. بين لغة الأدب ولغة الإعلام، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد: ع٦.
٢٠. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، بيروت، ط١ ـ ١٩٩٦، ص٣٣٧.

• المصادر والمراجع:

– الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج٢، نور الدين أسد، دار هومة للنشر، الجزائر، ب ت.
– البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر جلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
– بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، بيروت، ط١ ـ ١٩٩٦.
– البلاغة، عبد القادر القط، القاهرة، ١٩٧٤.
– بين لغة الأدب ولغة الإعلام، وليد ابو بكر، مجلة الاقلام، بغداد، العدد السادس، حزيران، ١٩٨٤.
– درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٦.
– جمالية العلامة الروئية، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٢.
– الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥.
– الرمز وانزياحاته، د. وجدان الصائغ، مجلة الفن والتراث الشعبي، الإمارات، العدد١٥، تموز، ٢٠٠٣.
– زمن الشعر، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط١ ـ ١٩٧٢.
– السيميائية المفهوم والأفق، شلواي عمار، ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول) منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠.
– سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠.
– سياسة الشعر، ادونيس، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
– الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت وزميله، دار توبقال، المغرب، ط١ ـ ١٩٨٧.
– شعر ادونيس، البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة دراسات (١)، ٢٠٠٠.
– العلامة والرواية، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٩.
– علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار افاق عربية، بغداد، ط ١٩٩١.
– في معرفة النص، دراسات في النقد الادبي، د. يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت، ١٩٨٣.
– في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزتيفان تودوروف وآخرون، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٧.
– لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارت، عمر اوغان، دار افريقيا للنشر، المغرب،١٩٩١، ص٢٩.
– المذاهب النقدية، عمر محمد الطالب، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٣.
– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سو شبريس، الدار البيضاء.

«الإيمان طائر غيبي»..

مقاربة سيميائية لرواية «رواء مكة» لحسن أوريد



أمجد مجدوب رشيد - المملكة المغربية

عضو مختبر الدكتوراه: قضايا النص الأدبي ومناهجه.
وباحث في نقد النقد والسيميائيات.

مفتتح:

سنولج القراء معنا في تأمل هذا العمل المجنّس (بسيرة روائية) متخففين من كل الضجة والجدل المصاحب لظهوره، لنتيح الفرصة للنص كي يبوح لنا بأسراره، ونتيح الفرصة لعيوننا علّها ترى ما أغفله الآخرون، ولا ريب أن الأداة المنهجية التي سنحاور بها النص لها أيضاً خصوصيتها فلطالما وفّت السيميائيات بما وعدت.. فهي تنظر للنص على أنه: «آلة لغوية، ليس من السهل التحكم بها وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعاً من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشّف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير فحركة العلامات داخل النص تتم بالفعالية التي ينشطها القارئ/ المؤول... طريقها التأويل وغايتها المعنى».(١)

العتبات كعلامات دالّة:

العتبات النشطة في هذا الكتاب هي: (ص٥ - آيتان من سورة الزمر- ص٧ الإهداء - ص٩ نصان الأول من لسان العرب والنص الثاني من رحلة للعبدري).

ثلاث عتبات:

ويجب النظر إلى هذه العتبات كأنها روافد تزود النهر الدلالي الأبرز بالمعنى، إذ جميع مصاحبات النص وعلاماته تؤدي ذلك الدور الذي وجدت من أجله وهو.. إضاءة النص.

١- الله ينهى عن الإسراف والقنوط ويفتح باب الرحمة والغفران، ويدعو إلى العودة ويأمر بالإسلام ويحذر من العذاب .

٢- الإهداء وُجّه من طرف الكاتب حسن أوريد إلى الأصول: الأب، الأم، الجدة. لسببين:

- بدء النشأة تحت ظلال القرآن.
- العود لنبع الإسلام.

٣ - المقطع الشارح الذي اقتطفه الكاتب من لسان العرب، يضم العلامات التالية :

نسق الرواء: (عذب - ماء - طريق - المنظر الحسن).

نؤول هذا النسق هكذا:

رواء مكة ماء عذب وطريق منظره حسن.

يقول نص العبدري: (إنها الكعبة دلالة تقوِّي بصيرة المتبصر، وتسدِّد فكرة المتفكر).

نسق الكعبة: (القوة المنوية - الرؤيا - السداد - حقيقة التفكر).

تفاعل الأنساق وبيان الرؤيا:

لا قنوط من رحمة الله، ومغفرته واسعة والعودة إلى رحاب الإسلام نجاة، وتوافق مع الفطرة والتنشئة الأولى الصافية، فالطريق نحو مكة منظر حسن وقوة ورؤيا وبصيرة قلب، وسداد عقل وفكر.. الطريق إلى مكة عودة إلى النبع الأصفى والماء العذب ومعانقة الحقيقة.

العنوان المركزي والعناوين الداخلية:

العنوان يقوم بدور:

تعريف الكتاب.

يشير إلى محتواه.

يبرز قيمته.

(...) وهو مجموعة من الدلائل اللسانية التي تأتي عادة في بداية النص من أجل:

- تعينه.
- مشيرة إلى محتواه العام.
- قاصدة إثارة الجمهور المستهدف.(٢)
- قسّم الكاتب عمله السردي إلى سبع دفقات:

١- القسم الأول (ومضات):

- ومعلوم أن الومض والوميض نور ضعيف، يوحي بوجود أمل، وهذا الجزء السردي الأول الذي استغرق ٨٤ صفحة، وفيه تشريح لهوية الذات ومعيقاتها وهواجسها وأخطائها، وما كانت تقرأ، وتكوينها الفكري وقناعاتها العلمانية.

نسق التوتر: (فاتر العزيمة.. شارد الذهن.. ران عليّ الحزن.. وكانت أشياء كثيرة تشدُّني إلى حياتي السالفة.. ورغبت إلى ذاتي محدثاً إياها:



هيا اقطعي حبال الماضي).

وفي الصفحات الأخيرة من (الومضات) نجد علامات مشعة كبيرة وعديدة تشكل نسقاً للقوة التي اكتسبتها الومضات:

(وفجأة، نعم، كماء يتفجّر من الأعماق تحوّل رواءً انبجس من داخل نفسي.. كنت أشرب من ماء زمزم.. أنا مسلم - الإسلام.. فلسفة حياة، فلسفة فاعلة، مقدامة أساسها العزم - ووقع التحول في آخر لحظة - وتحولتُ... أصبح لحياتي معنى...).

فهنا يصرِّح بالتحوّل ويصدح: أنا مسلم.. وعي ينبجس من الأعماق مدرك لرسالة الإسلام، لذا فلا عجب أن يصبح لحياة الكاتب معنى وقصد وهدف.

وهذا المعنى هو سر الإقرار بوجود الله، فكيف يكون الكون وكيف تكون الحياة إذا جحدنا الموجد؟!!

لقد كشفت جائحة (كورونا كوفيد ١٩) أن على الإنسان أن يدرك قيمة القيمة، فقيمة القيمة هي المعنى، هي السببية التي تجعل من سلوك معين يدرج في الخير وسلوك آخر يدرج في الشر.. لقد حوّلنا هذا الفيروس الدقيق إلى نمل وجعلنا نحصي خطواتنا... وأبرز لنا مرآة الحقيقة وهي ضعفنا وتبجحنا !!!

٢- القسم الثاني (ذبذبات):

والذبذبات: جاء في لسان العرب: «الذَّبْذَبَةُ: تَرَدُّدُ الشيءِ المُعَلّق في الهواء».

والذَّبْذَبَة والذَّباذبُ: «أَشياءُ تُعَلّقُ بالهودَجِ أَو رأْسِ البعيرِ للزينة، والواحد ذُبْذُبٌ .«والغَاية منها إحداث الصوت - تردد الشيء المعلق في الهواء - والتردد عدم الحسم، والتشكك، والقلق.. وهي تستغرق ٤٠ صفحة.. ويبدو أنها أضعف من (الومضات) فماهي سوى نصفها ،مما يشي أنها عابرة ..ولن تغير هذه الشكوك في رؤيا (رواء مكة) وتصريح الكاتب: «أنا مسلم».

من الناحية الفنية اتخذت (الذبذبات) شكل يوميات.. وهكذا قدّم السرد المضفور بالوصف والتوثيق، وهي١٤ يومية. في هذه اليوميات تفاصيل لحركة السارد داخل مكة، وقيامه بمناسك الحج، مع كثير من التعليقات والمقارنات والأسئلة.

ونقتنص علامات نرى أنها مهمة في نسق اليوميات:

(الحج تلبية وخنوع لله... ص٩٧- وملكني الخشوع ودمعت عيناي ص١١٢- طواف الحاج حول الكعبة هو سيل، والإنسان قطرة من ذلك السيل.. ص١٢٥) هذا هو الفعل الذي تصرخ كل ذات معلنة حاجتها إليه.. تصحيح الانتماء ذلك هو الدافع للخشوع والخنوع لخالق الكون تشريف للروح وإكرام للجسد،

النسق يعكس الأثر الوجداني للحج على الكاتب.

٣- القسم الثالث (همزات):

وهي صور وساوس وشكوك راودت الكاتب، سواء من بقايا فكره السابق المتجسد في الشاب الوسيم الأمازيغي، العلماني، والذي حسم موقفه منه بطرده، (ومعنى ذلك القطيعة مع عقله العلماني ونوازعه العرقية).

الصورة الثانية صورة الهوى.. والصورة تكبر لتصير مهاجماً كثور أهوج (هنا مزج التوثيق بالتخييل) وقضاء الكاتب عليه «فجمعت جمعة قوية ضربت بها الشخص القوي لم ينهض بعدها» ص١٤٠.

السيرة الروائية كتابة برزخية تزوج التوثيق للتخييل:

يصور السارد الصراع الذي سيمنح الذات فولادة جديدة بحيل تخييلية،

تحول النوازع والهواجس والنفس الأمارة تتخذ شكل شخوص شريرة «فإذا بشخص قوي البنية يباغتني من خلفي ويمسكني من رقبتي فيخنقني خنقاً حتى كاد ليقضي عليّ صرخت...» ص١٣٩. هذه بداية صفحة كاملة تصورية للصراع النفسي الذي رفعه التخييل إلى بلورة المعنى مجسداً التجول الدرامي على اعتبار أن التحوّل علامة النضج الروائي.

لنتأمل هذا النسق:

«يباغتني من خلفي... لا من مغيث... ثم أحكم قبضته... استجمعت قواي وانفلت... ثم دفعته دفعاً... وعدت أدراجي إلى حيث الحجيج..» ص١٣٩. ويستمر في تصوير ذلك الصراع... حتى يغطي ثلثي صفحة ١٤٠.

ولأن النص سيرة روائية بالتعاقد المعلن.. وبالإنجاز الأسلوبي: يقول لأمه ويقول للقراء: «إنما حكيت مجاز (الصواب مجازاً)، وأن الأشخاص الذين تحدثت عنهم هم نداءٌ منبعث من نفسي» ص١٤٠.

٤- القسم الرابع (إشراقات):

وهي تأتي كمرحلة تسبقها الومضات والذبذبات والهمزات وكلها حركات النفس في صراعها مع الباطل وتلقيها للحق. فالإشراقات أنوار وكشوفات وأفراح وحب، حب للأم التي غرست فسيلة التوحيد في روح كادت تهمل، وحب للجدة، وحب للرموز الإسلامية كجبل أحد..

في هذا القسم يوميات ورسائل ومساحات سرد، وحوار متخيل مع النبي صلى الله عليه وسلم.(مرة أخرى يحضر التوثيق بالتخييل).

٥- القسم الخامس (بشاير):

وهي استحضار لشخصيات «كان لها أثر عميق لما آلت إليه حياة» الكاتب ص١٩٦.(ليوبولد فايس/ محمد أسد التونسي).

٦- القسم السادس (تداعيات):

ونجد لها عنواناً آخر: (وكانت هجرة) وفي هذه الصفحات القليلة يصف القرار الحاسم الذي قام به وهو الاستقالة.. واعتبار الأمر هجرة.. تحولاً نهائياً.

ويكون هذ القسم مطلق الشرارة من خلال نوعية علاماته: «وبناء عليه فإن السيرورة الدلالية التي تقود إلى الكشف عن المعاني وأنماط وجودها من خلال مواد تعبيرية هي ما يشكِّل الموضوع الفعلي والحقيقي للسيميائيات».(٣)

٧- القسم السابع (الحنين إلى مكة):

هذا الحنين ممزوج باستحضارات لشخوص من الصحابة رضوان الله عليهم: (بلال بن رباح - صهيب - عمار بن ياسر) والتحاور معهم. وهو قسم يؤكد رسوخ التحول وقوته وعمقه وصدقه.

- التفاعل النصي كمعطى سياقي ومنظومة سيميائية:

رواء مكة، سيرة روائية استحضرت العديد من النصوص غالباً ما لا يتصرّف الكاتب في النص المستحضر، فلا يمتصه ولا يحوره ولا يوحي به أو إليه، بل يضعه بين يديك كما هو:

- النص الديني: القرآن الكريم - الأحاديث النبوية.
- النصوص الصوفية: أقوال، أشعار، أدعية.
- عناوين الكتب: عدد كبير من الكتب العلمانية والإسلامية.
- الشعر: أبيات ومقطوعات وأشطر.
- أقوال: فلاسفة ومفكرين وأشخاص لهم تأثير.
- أسماء أمكنة: قرى ومدارس ومدن وسجون.
- الأعلام: ساسة، عسكريون - نساء - أطفال - مفكرون.
- لغات: نصوص بالأمازيغية - نصوص بالفرنسية - نصوص بالإنجليزية.

وهذا الزخم ليشعر القارئ بالتيه الذي كان فيه!

السؤال والأسئلة كأنساق فهم طبيعة الصراع:

يجعل الكاتب من السؤال وسيلته في تشويق القراء، فتحريك الأسئلة يثير الرغبة في معرفة ما تخفيه، والأسئلة تصور الصراع الواقع في نفسية الكاتب... ذلك الصراع بين ذات ارتبطت بالمال والهوى والخمر والسلطة (الكاتب كان والياً على ولاية مكناس.. وهي من أكبر المدن في المملكة المغربية).

نسق الأسئلة:

- «هل هذا العالم الذي كنت أموج فيه قبل أن أهتدي للإسلام هل كنت أملكه حقا؟» ص٢٩.
- «وهل كنت أبلغ ما بلغت لولا نظام في حياتي تشيعه الأسرة» ص٣٤.
- «أوعيب أن أعي؟» ص٤٥.
- «وهل الحياة إلا تلبية لنداء الله» ص٩٠.
- «عجباً.. فيم كنت من ذي قبل لا أهتدي لأسرار القرآن؟» ص١٤٥.

يبرز ذلك التوتر والصراع بين منظومتين من القيم والحياة، منظومة الأهواء والملذات: «لقد أقلعت عن شرب الخمر... وكانت لدي حصيلة من النبيذ المعتّق، وجعلت لها قبواً» ص١٤٧.

ومنظومة رواء مكة: «الإيمان طائر غيبي... يسقط على شجرة قلب العبد، يترنم له بلذيذ لحونه» ص٩٢.

لقد كان مسعانا رصد وتأويل الدلالات من خلال الأنساق التي هي علامات يبنينها المؤول: «فالنسق، كذلك الذي تشتمل عليه اللغة، ينتظم من أجل الحصول على الدلالة». والنسق لا يتجلى إلا إذا اتخذ صورة لغوية، وهو (ينتظم) أي يصير بنية أو كياناً، لينتج الدلالة، [... وترى جماعة (موسكو - تارتو) أن كل الأنساق السيميائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق، حيث يسند كل منها الآخر، ومعنى هذا أن النسق الأصغر يتعالق مع النسق الأوسط ويتفاعل مع النسق الأكبر والجميع يشكل نسق الأنساق.(٤)

التحول حصل للذات الكاتبة وحصل تحوّل بنكهة أخرى للذات المؤولة وفي الأفق تحولات ربما تلون ذوات القراء.

هوامش:

- حسن أوريد: رواء مكة - سيرة روائية - المركز الثقافي العربي..ط١/ ٢٠١٩.

(١) أمجد مجدوب رشيد: السيميائيات، من الأنساق إلى المعنى - مطبعة بلال ط١/٢٠١٩ ص١٦.

(٢) حميد لحمداني: مجلة علامات في النقد ع١٢ مج٤٦ دجنبر ٢٠٠٢. ص٣٥.

(٣) أمجد مجدوب رشيد: السرد الأنساق السيميائية والتخييل. نشر دار المالكي ببغداد - ط١/٢٠١٩ ص٢٠.

(٤) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها - نشر دار الحوار - ط٣/٢٠١٢- ص ٤٧.



النص

من بنية التركيب الى سيمائية الدال

قراءة سيمائية في قصة «قهر» لمجدي شعيشع

حيدر الأديب - ناقد عراقي



النص:

«قهر»

دعا صديقه، لعقد قرانه على ابنة عمه:

- كيف! أَمَا وَلَغَ الْكَلْبُ... ؟

- غُسلَت بالماءِ سبعاً؛ عدا التي في التُراب!

أدعّيَ أن هذه دراسة تحاول أن تقول جملتها النقدية بعيداً عن الاستعراض المعرفي الذاتي لتأسيس الذات النقدية على أنقاض النص أو مدائحه فتغدو في نقد إخواني أو انطباعي يتجاذب خواطر وانتقاءات وتوقعات وتوافقيات ينتخبها الناقد تخضّر فيها مرجعياته ويترك ما تبقى من النص المسكين نهب النسيان وبهذا نكون أمام سرقة شرعية جميلة لمنجز النص لصالح منجز النقد.

النص طريق لا يتسع إلا لذاته، والذات الناقدة ذات خطيرة حتى على ذاتها تنوء بحمل المرجعيات وتتأسس في موقد التفرد كهوية ناطقة في مسارات الحرية وصيغها المتوفرة كشرط إبداعي لا تتصالح فيه هذه الذات مع نفسها. فهي مرتحلة دائماً بسير تكاملي مشكك ومسائل ومحاور متسلحة بكل أنماطه المعرفية لاستنطاق الظاهرة النصية كونها ظاهرة تستدعي العالم في معاجم الكلمات وتواريخ الأفكار ومصالحات الشعور وتصدعاته وصراعات المعنى في سرديات الإنسان والوجود.



هذا النص نص استعاري بامتياز يطرح سؤالاً معاكساً وكبيراً على النقد وعلى الفلسفة معاً؛ في جدوى المدى الوظيفي للاستعارة هل هي تعويض لفظ بلفظ، استبدال لفظ محل لفظ تقود اتهامها المزمن بأنها أداة تزيين وتحسين أسلوبي وحضورها حضور الحال العارض المؤقت الذي يؤدي غرضاً مقصدياً عجز عنه اللفظ الأصلي فقامت الاستعارة كجهد جمالي ينقل الذهن والشعور الى المساحة المستهدفة.

تجدر الإشارة إلى أننا نتكلم عن الاستعارة بوصفها حسماً دلالياً أنتجه متطلب الواقعة كوصف من سنْخ مرتبتها الوجودية لا بوصفها استعمالاً يؤاخي الشعر بالقصة، فقوله تعالى: (وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ذَّلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ (١٧٦).

الكلب هنا مرتبة وجودية من سنْخ الخلود إلى الأرض واتباع الهوى فهذه استعارة حاسمة لا حرية للخيار بغير الكلب، بل ضرورة أنتجتها الواقعة وتبعاً لها اللغة، فالواقعة كشفت الباطن النفسي من تحوله من الآدمية إلى الكلبية اللاهثة. واللغة عممت الظاهرة كسنة جارية عبر نظام سيمائي (الخلود الى الأرض/ اتباع الهوى/ الكلب يلهث في حالة الحمل عليه أو عدم الحمل) والسنة الجارية، اقصص القصص.

في الحقيقة إن التوغل في الإجابة سيقودنا للحديث عن ماهيات النصوص (القرآني/ الفلسفي/ الصوفي/ الأدبي/ القانوني) ومن هذه الماهيات تنكشف هوية الاستعارة في تحقيق القيمة الدلالية كعارض لها أو مؤسس حقيقي لا يستقيم المعنى إلا بها كمطابقة واقعية كاشفة، ولكل وجهة هو موليها في إثبات ذلك. يهمنا منها الآن محل الشاهد في قصة «قهر» بأن الاستعارة فيها وكما سيتوضح في تضاعيف الدراسة لم تكن لتشخص واقعاً، بل تشخص ظاهرة تؤديها وظائف السرد بتحفيز دلالي أنتجته اشتغالات التكثيف والتناص والوعي باتجاه المفارق. وسيتبين الفرق بين الواقعة كمعنى والمعنى كسيرورة تواصل تدليلها تحت مهيمنات النسق



وهذا ما تكفّله عنوان الدراسة. كلامنا الآن يقع في جهتين هما النص من الداخل ونعني به البنية والتركيب والتقانات والعناصر، والنص من الخارج ونعني به مسالك المعنى التي أنتجها الرمز وكفاءة التأويل السيميائي.

أولاً/ النص من الداخل:

• عنوان القصة.

العنوان ومضة دلالية باعتبار أنها عتبة سياق مستهدَف لهذا فهي تحمل معجمها الذاتي والمعجم المضمر والمعجم المتمظهر بحمولات المتن السردي. هذه المعاجم الثلاثة ستقوم بتشكيل مشارك لثقافة ووعي المتلقي في إنتاج التدليل فالمتلقي مدعو بفعل الانزياح الذاتي لأن الذات في أحد مستوياتها انزياح عن كل نقص، وبفعل الانزياح الدلالي واللغوي مدعو للنظر في المسافات المجازية للعنوان. فالعنوان هنا (قهر) مجال ترميزي يستدعي القيمة الماكثة في الظواهر الاجتماعية محذوفاً منها ما تضافر السياق على إغفاله وإظهار جمرة اللوعة في مسافة الدلالة.

فالقهر هو الغلبة والتذليل في أصل اللغة وقد استخدم في كل واحد منهما (وهو القاهر فوق عباده) و(إنّا فوقهم قاهرون) وفي التذليل (فاما اليتيم فلا تقهر) وهذا الكلام للراغب الأصفهاني، لكن القصة هنا لا تريد هذا الجذر اللغوي فحسب وهذه الدلالة المطابقية، بل هناك دلالة إلتزامية وهي الانطباع النفسي للحزن والغضب. وبهذا تكون الدلالة المطابقية علة لمراد الدلالتين الأخريين الحزن والغضب، فيكون العنوان قاصداً الثلاثة كنتيجة حتمية لظاهرة يتحدث عنها المتن السردي.

القهر هنا منفى للذات، استلاب واغتراب، تفكيك سردي لمدونة الحرية، ناقوس يضرب في ذاكرة السرديات الآثمة وحصص الانكسارات. القهر حضارة المفلسين، اسقاط فحولة الظلام على براءة النور.

• التكثيف.

التكثيف هنا مساوٍ إلى (قصيرة جداً) ولكن ما هو التكثيف؟

إنه ببساطة استدعاء المغزى بمعنى أن لغة القصة القصيرة جداً - وهذا مهم - هي لغة إنتاج دلالي، وهذا المغزى هو طيف لكل متباين ومتناقض ومتشابه ومتجاور ومؤجل ماكث في الذاكرة أو مرصود في الواقعة أو مُتخيّل.

يحقق التكثيف سياقات كثيرة منها الصورة والتبئير والاختزال والحذف والفراغات والمجازات والغياب والاحتمالات. والتكثيف وعي معرفي جمالي يَدخلُ التخيّل في ديناميكية إنتاجه، بينما الاقتصاد جهد شكلي يخلو من الفاعلية. في قصة (قهر) نلاحظ التركيب التالي: (كيف! أَمَا وَلَغَ الْكَلْبُ...؟).

إن حذف متعلق كيف وإن كان متبوعاً بعلامة تعجب إلا أنه يخرجه إلى أغراض يهيمن عليها السياق بفضل التكثيف الذي مارس الحذف فمن الممكن أن نتوقع قول صديقه على النحو التالي:

أ - نفي الفعل عن صديقه (أنت لا تخطب من ولغ الكلب فيها، لا، هذا مستبعد منك).

ب - نهي صديقه عن الفعل (كيف تخطب من كانت محلاً للفاحشة، انت منهي بحكم العقل).

ت - تنبيه صديقه الى كارثية الفعل (يا هذا قد ولغ الكلب فيها، فليحذر عمرك أن يدنس).

ث - التهكم بصديقه (كيف لك أن تستنبت حياة من أناء ولغ الكلب فيه).



ج – استبعاد هكذا فعل من صديقه (لا أتوقع أن هذا سيحصل، كيف لمن ولغ الكلب فيها ان تستقيم معك).

ح – التعجب من فعل صديقه (كيف لك أن تقدم على امر مفروغ منه بشاعة وفُضاعة).

ولو تم ذكر متعلق كيف؛ لدخل السرد من التكثيف إلى الترهل وفكّ الترميز إلى مشخصات الواقعة، هذا يعني أن التكثيف جهد نسقي داخل الظاهرة لا داخل الواقعة. والفرق أن الواقعة تقود إلى إدراكها بعينها بينما الظاهرة هي توليد دلالي يخص تلك الواقعة. وبحسب بنفنيست يضيف بنكراد معقباً على قوله: (فإذا كان المعنى يأتي إلى الشيء من خارجه فإن أمر الكشف عنه لا يمكن أن يتم إلا عبر اللسان فاللسان هو النسق المؤول والأكثر قدرة على الكشف).

• الشخصيات والحدث.

الشخصيات هنا هي علامات من عوالم مختلفة (القهر – صديقان أحدهما نسق مضمر والآخر نسق ظاهر ألقى جملته الزمنية المطلقة/ الكلب/ الغسل/ التراب/ الاغتصاب/ الستر/ القتل).

كل هذه الشخصيات تكتسب هويتها من السياق فهي شخصيات الظاهرة لا شخصيات الواقعة. والحدث هنا دعوة صديق وتعقيب من الصديق على الدعوة. والدعوة والتعقيب عليها هي إحالة على محتملات سكت عنها النص فهو نص يتقصّد الإثارة لا التشخيص والنقل. بمعنى أن الحدث فعل داخل اللغة محذوف الأزمنة إلا من زمن السرد. شخصيات القصة تقيم علاقة تناص إجرائي مع أشكال عديدة قدمها الاستعمال القرآني السيميائي، من قبيل:

أ – (مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ).

ب – (مَثَلُ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللَّهُ وَلَكِنْ أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ).

ت – (فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ).

ث – (إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ).

ج – (وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ).

واضح أن هذه الأنماط السيميائية لاغية للزمن والتشخيص، وتكمن أهمية سوق هذه الأمثلة في أن المفردة في السياق القرآني تتحرك من خلال التجدد في الأداء الوظيفي داخل التركيب، بالمقابل هو ذاته الإجراء في بناء القصة القصيرة في التحفيز الدلالي. غاية الفرق أن المفردة هنا غايتها تحقيق المقصدية في البعد القيمي بينما في القصة إثارة البعد





القيمي جمالياً والإحالة إليه كظواهر تستجيب للغرائز الأدبية.

• التناص.

إذا كان التناص (كل نصيّة هي تداخل نصوص) فهنا انحراف في هذا التناص إذ أخذ منه القول لكنه أعاد توزيع القيم. فواقعة هند بنت النعمان وقولها لعبد الملك بن مروان: (بعد السلام والثناء اعلم يا أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب).. فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك وكتب لها، يقول: (إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعاً).

فاعلية التناص هنا أنه أعاد توزيع القيم وحذف منها وأضاف عليها، فالواقعة الأصلية انتقال هند من الحجاج إلى عبد الملك بعد طلاقها وتخللها هذا القول: (إن الإناء ولغ فيه الكلب). القصة ترصد الاغتصاب كموازٍ للزواج هناك، وترصد سد ثغرة هذا الاغتصاب بحسرة ومضض واغتراب. بينما ولم تتكلم القصة عن توافق أم نهاية بشعة. وإن كانت تشي بنهاية مروعة وفق توزيع الدلالة بينما هناك هند معززة مكرمة. إذن هذه النسخة لم تتأسس على إكراهات الأصل، بل مارست انزياحاً مخالفاً وتوزيعاً مختلفاً، وهذا يعني أن الذئب ليس هو الخراف المهضومة كتعبير عن أن النص تناصات مستمرة لأن (المعنى ليس محايثاً للشيء وليس منبثقاً من مادته. إنه وليد ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى ما يُشكّل لمظهر الطبيعي للواقعة).

• الترميز.

الترميز في القصة القصيرة جداً ينطوي على أهمية خطيرة ليس فقط في التحفيز الدلالي أو التعاقد على تعدد قرائي بل تكمن أهميته في أنه مسافة إحالة تحتوي على (الضمني والمحتمل والكامن، ولهذا لا يمكن أن تكون تعييناً لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي بل الرمز هنا هو منظم يفسح فعالية التقارب بين النص والقارئ في تحديد سلطة الدلالات).

الكلب هنا رمز محايد لو أُخذ لوحده لكنه مرصود بما يصدر عنه من علامات تحقق فاعلية رمزيته، ونذكر أحوالاً من ذلك:

• المعية، التي ذكرت له مع أصحاب الكهف (ثلاثة رابعهم كلبهم/ خمسة سادسهم كلبهم/ سبعة وثامنهم كلبهم). لكل عدد معية تكاملية شملت هذا الكلب مما يعني أن السير التكاملي لا يخص الإنسان والغرض هنا الـ هم في (كلبهم) هو عائدية تكاملية بحسبه فهو مشمول لقانون (إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالإِشْرَاقِ) فهو أشرف مرتبة من الجبال.

• وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد، وهنا ملازمة تامة حتى في نيله الإعجاز في الفرار والرعب وطول المكوث معهم. والغرض أنه هنا رمز لمرتبة وجودية تعلّقت بذات الله فنالت شرف التحقق في مظاهر الكمال.

• اللهاث، وهو اندلاع اللسان من العطش (كمثل الكلب إن حملت عليه يلهث أو تتركه يلهث). هنا اللهاث هو عين الانسلاخ من آيات الله، ولكنه لا أي لهاث. إنه لهاث وصفات الكلب فمرة قال كمثل الكلب منفصلاً، ثم إن حملت عليه ثم أو تركته.

• ولوغ الكلب، وهو تحريك لسانه في الإناء وشرب ما فيه بطَرَفِ لسانه أو أدخل فيه لسانَه وحرّكه، وهنا في القصة هو الاغتصاب. على هذا يمكن استدعاء الرمز في بنيته السيمائية (معجم علامته) وتفعيل هذه العلامات بما تحيل إليه وفق هذا المعجم ووفق السياق المشتغل عليه. وقصة (قهر) في استدعائها رمزية الكلب كي تحقق تسجيل أعلى رقم في منسوب البشاعة الاجتماعية من نجس القيم وتحريك لسان الإفساد والتدمير بحركة استفزازية للقيم الماكثة في الفطرة وفي سلوكيات الانسان.

وبناءً عليه (فإن العلامة ليست من حيث الوجود والاشتغال كياناً يقف عند حدود تعيين أشياء أو حالات في العالم الخارجي، بل هي في المقام الأول نمط في تنظيم التجربة الإنسانية فما يندرج ضمن العلامة باعتبارها صيغ تنظيمية مرئية لمعطيات تجربة إنسانية لا تدرك إلا من خلال احتلالها لموقع ما داخل الانسان).

ثانيا / النص من الخارج (المعنى بوصفه طابعا مركبا):

تقوم القصة على استدعاء ثلاث قيم هي الاغتصاب ومحاولة ستره ونظرة المجتمع لهذا الاغتصاب. ومحاولة الستر في ممانعة شديدة تزدري محو الإثم، هذا الاستدعاء هو الواقعة بحدها وحدودها وشكلها ولا يمكن التدليل عليها إلا من خلال تشكّلها داخل الزمان والمكان. فكل

من الاغتصاب ومعالجة الاغتصاب والممانعة هي نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلا من خلال مثوله عبر شكل ما، وما الحياة إلا خالقة أشكال. وهذه الواقعة قابلة للعزل والفصل وقابلة لأن تنخرط في أنساق ثقافية وقيمية وبنسب متفاوتة ومن ثم قابلة للقراءة.

هذا الجزء الأول من مركب المعنى، وهو تشكيل الواقعة. والجزء الثاني فيعود إلى طبيعة المعنى وجوهره. إن المعنى هو مبدأ تنظيمي للتجربة الإنسانية في أبعادها كافة، بينما الواقعة ليست كذلك إلا في حدود إحالاتها على معنى أو منظومة معاني يجعل من هذه الواقعة كياناً قابلاً للإدراك والمعاينة ضمن سياقات متعددة ومتنوعة. وهذا السياق قد يكون عاماً أو خاصاً مفتوحاً أو مغلقاً كلياً أو جزئياً، وبهذا يكون المعنى في مظهرين الأول هو المباشرة لنسخة الواقعة الممكنة، والثاني مظهر مستتر من خلال النسخة المتحققة. والتحقق هنا تراجع كل الإمكانات الدلالية لصالح تمظهر الواقعة في أهداف المغزى. بناءً على هذا لنتحرى المعنى وفق مستويات تعدد الوجوه على ضوء هذا المركب:

• المستوى الأول:

يشير النص إلى أن الاغتصاب ظاهرة انهيار الذات، وأول مساحات الاغتصاب هي ظلم الذات ومن ثم تطال الاخر لتشكل ظاهرة تعمل بخفاء يتنوع فيها الاغتصاب لكل مقومات الذات باعتباره سمة مرضية غير سوية وتتنوع بتنوع حقوق الذات؛ مما ينتج استلاباً واغتراباً لهذه الذات حد العزلة. والغسل هنا العودة إلى نصاعة الذات.

• المستوى الثاني:

اغتصاب الآخر وقهره، إما بنعومة أو بشراسة، واستغلال وده وطيبته، أو قمعه بالقطيعة، أو تهوين وجوده وسرقة جهده. والغسل هنا تصحيح السلوكيات.

• المستوى الثالث:

الاغتصاب الجنسي، وقد يحدث الاغتصاب بصورة مرضية إن توسعنا في المفهوم اعتماداً على المستوى الأول فإن التمكين من النفس ظلم لها وخطيئة، والغسل هنا إما بالستر والزواج من المغتصبة على كلا الوجهين لانتشالها من واقعها المؤلم. والخطوبة هنا هي مسافة التوبة التي يقودها الوعي رغم ما يحمله من ضريبة نفسية واجتماعية مؤلمة، والغسل هي أنماط السلوكيات البديلة لتصحيح هذه الذات.

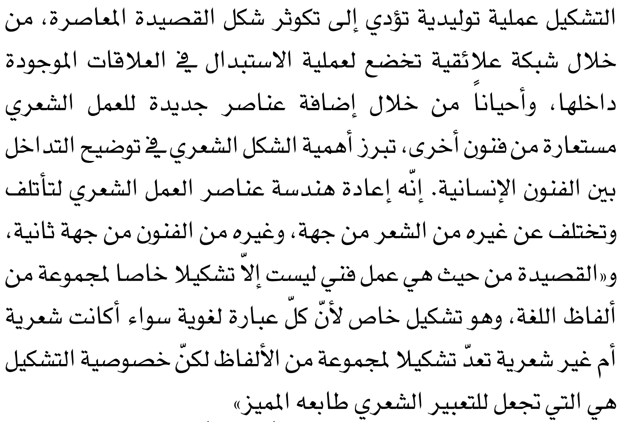
• المستوى الرابع:

إن المعنِي بالاغتصاب هنا هو اغتصاب الأيدولوجيات المخبأة في الخطابات والحاكمة على أنساق الثقافات والتي توجه الإنسان بما يخدم أهدافها. فالأديولوجيات تتوسل بجسد الدين والمجتمع لتحقيق لذة (أنا ربكم الأعلى، وهذه الأنهار تجري من تحتي). والكلب هنا منظومة الأدوات الخادمة لها، والغسل هنا هو الجهد التغييري والخطاب المضاد لإثبات الهوية الإنسانية الحقيقة.

• المستوى الخامس:

إن المعنِي بالاغتصاب هنا هو اغتصاب أرض فلسطين الأبية، والكلب هنا هو الكيان الصهيوني والخطاب المانع لخطوبة النصر. والثورة هي الصديق وهو هنا خطاب خطير فالصداقة أخطر الخطابات إن لم تتمحص بالتجارب تلو التجارب. والغسل هنا إما هو غسل الموت لضحية الاغتصاب بفعل بشاعة الأهل، أو هذا الزوج، أو أن المغتصَبة لم تستقم بعدة أغسال سلوكية فأُودعت التراب.





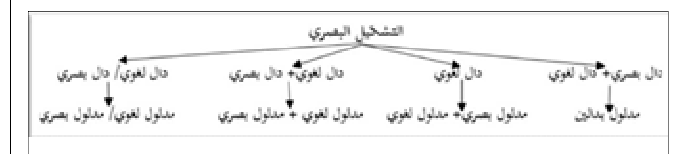
«تشكيل القصيدة المعاصرة»..
تعدد الدوال والمدلولات

د. نسرين دهيلي - ناقدة جزائرية

التشكيل عملية توليدية تؤدي إلى تكوثر شكل القصيدة المعاصرة، من خلال شبكة علائقية تخضع لعملية الاستبدال في العلاقات الموجودة داخلها، وأحياناً من خلال إضافة عناصر جديدة للعمل الشعري مستعارة من فنون أخرى، تبرز أهمية الشكل الشعري في توضيح التداخل بين الفنون الإنسانية. إنّه إعادة هندسة عناصر العمل الشعري لتأتلف وتختلف عن غيره من الشعر من جهة، وغيره من الفنون من جهة ثانية، و«القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلاّ تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل خاص لأنّ كلّ عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعدّ تشكيلا لمجموعة من الألفاظ لكنّ خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز»

، وعلى هذا الأساس يأخذ التشكيل طابعاً شمولياً في الشعر إذ هو طريقة مخصوصة في تنظيم اللغة زمانياً ومكانياً، وهو تجسيد للاستعمال الفردي لهذه اللغة، ما يوافق مصطلح الكلام في اللسانيات.

والتشكيل كفعل إبداعي حر يعيد بناء العلاقة بين دال ومدلول العلامة اللغوية بالمعنى المعروف لها، إذ تخضع لعدة اعتبارات فتتكاثر وتتعدد إيحاءاتها كما هو موضح في الشكل الآتي:



إنّ الشكل السابق يوضح صعوبة وخصوصية عملية تأويل نص التشكيل، وذلك حسب توجهات الدارس ونظرته النقدية، حيث تختلف القراءة باختلاف العلاقة المؤسسة بين الدال اللغوي والدال البصري في النص الشعري، وهل نعتبر كلّ واحد منهما دالاً مستقلاً فنتحصل على دالين، أم دالاً واحداً؟ ونفس الاعتبار بالنسبة للمدلول. على أنّ العلاقة بين المعطى اللغوي والمعطى البصري تؤسسها نظرة المبدع، وهي نظرة واعية لا اعتباطية فيها، تسمح للدراسة بالانفتاح على إمكانات وتأويلات غير محدودة، فهي بمثابة انزياح كتابي والتشكيل البصري فيها عبارة عن «كسر نظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة [عدد الدلالات الممكنة».

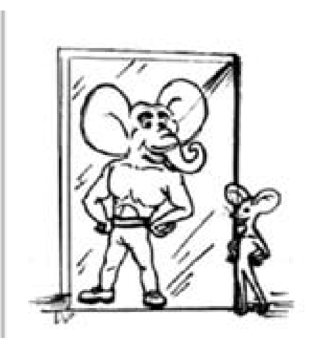
ومن التشكيلات الرائجة في هذا الباب تشكيل نص - صورة أو نص - أيقونة المرافقة، ونعني به أن يرفق الشاعر نصه اللغوي بنص بصري بحيث يكون لكلّ نص استقلاليته في عملية تواصل إشاري بين النصين، بحيث يخدمان بعضهما بعضاً ومعاً يشكلان الشفرة النصية الكلية، ويبدو أنّ هذا شكّل اللبنة الأولى لبداية التشكيل الفني في الشعر الجزائري بأنواعه العمودي والتفعيلي ثم مرحلة لاحقة قصيدة النثر.

والفيروزي من الأوائل الشعراء الجزائريين الذين أدركوا قيمة التشكيل الطباعي البصري في بناء الدلالة النصية، وفي إضافة ثروة نصية بصرية تساند الصوتية منها في إطار التشكيل البصري المتوازي، ففي ديوان (المير) يرفق الشاعر نصوصه الشعرية بصور كاريكاتورية تسهم في بناء المدلول النصي من جهة أولى، وفي التأثير على القارئ من جهة ثانية، وذلك بِحَثِه على القراءة كما في هذا النص:

ولا يخفّى ما في هذا النص البصري من طابع تهكمي ساخر، يجمع



الفأر الفيل



الصوت بالصورة، ويشي بعمق الفاجعة، ويضفي طابعاً جمالياً مغايراً للنص الشعري، لكنّها في هذه الحالة ذات طابع جزئي إذ يمكن للقارئ من العنوان أن يستدل على الصورة والعكس، ويختلف النصان من حيث الدلالة في البنية العميقة خاصة من خلال الطابع الجمعي للنص اللغوي، حيث أضافت نون الجماعة على النص طابعاً اجتماعياً إضافة إلى البعد السياسي الحاضر بقوة، على حين تنبئ الصورة بنوع من النرجسية التي تجعل الذات تصاب بالكِبْر والخيلاء، وما بين هاتين الدلالتين المتضادتين تتوزع دلالات النص، وعليه لا نجاـ في الصواب إذا قلنا أنّ «البناء الشكلي نشاط فنّي ناظم لبنى القصائد يتجسّم في الخطة التي يتوخاها الشاعر في تشكيل القصيدة بحيث تنتظم مكوناتها وفق المنطق الداخلي الذي تفرضه الضرورة الفنّية، وعماد هذه الخطة أساليب وتقنيات» لغوية وبصرية وسمعية.

رغم ذلك تبقى الصورة توظيف لا نصي بحيث يمكن قراءة كلّ نص على حدة ولا ينقص منه شيء، وربما نغالي إذا قلنا أنّ النص الشعري في بدايات استعانته بنص الصورة يتفوق عليها باعتبار الصورة واحدة، والقصيدة تُبنى على عديد الصور الذهنية المتراكبة التي تجعل القصيدة ترسم أكثر من لوحة هذا من جهة النص المكتوب، أما من جهة الصورة فهي تقدم المعنى المجرد الذهني في قالب ذو طبيعة مادية تدركها الحواس - حاسة البصر - وبالتالي فهذا النوع من النصوص أقلّ تشكيلا من النص الذي تتمازج أشكاله ورسومه مع اللغة، ثم أنّ

علاقة التماثل لازالت قائمة بين الصور المرفقة وبين اللغة الشعرية، مما يجعل هذا النوع من التوظيف مرحلة أولى تبعتها مرحلة ابتكارية تحوّل النص فيها إلى كائن ثلاثي الأبعاد (الصورة، اللغة، الموسيقى)، وأصبحت القصيدة متعددة الحواس، خاصة إذا قيظ لها شاعر يحسن امتصاص الطاقة البصرية المرافقة للغة الشعرية.

ويختلف هذا النص عن النصوص الأخرى من جهة توظيف تقنية المرافقة البصرية أو الأيقونات، في جعلها جنباً إلى جنب جوار اللغة فيتوحّد النصان، أو هو نص بنظامين إشاريين، ونفس الفعل الإبداعي نلمسه عند الشاعرة (ربيعة جلطي) في نص (قامة النزيف):

«ضياع في الأفق

ضياع في المرايا

ظلال تتدحرج في الأزقة

تلتقي في افتراق اللغة

وتفترق في التقاء السراب».



فقد أرفقت الشاعرة قصيدتها بهذه الصورة لعلاقتها بالدلالات الكامنة في القصيدة، والصورة في اعتبارنا تدلّ على الشموخ والكبرياء في أقصى حالات الألم (النزيف) فـ «حتى مع الألم والحزن والأسى نظل شامخين وتظل قاماتنا مرفوعة ويظلّ الأمل رغم الجراح ورغم النزيف، فشرارة الحزن لا يمكنها أن تخمد جذوة الحياة وتعكس الشاعرة بوضوح من خلال هذا الرسم المعاني المتضمنة في قصيدتها (قامة النزيف) تعكس الانكسار والذّل والخيبة والضعف والقهر وكلّ المعاني العقيمة التي تعيشها»، ولا يخفّى ما في الشكل من حمولة دلالية يضمّها رمزي الحمامة والسنبلة فالشاعرة لم تكتف بالسلام المغتصب بطلقة من نار يحملها جناح الحمامة، بل حوّلت النزيف ذو الحركة السفلية إلى سنبلة ذات الحركة العلوية دلالة على النمو والتضاعف، فجعلت ذاك النزيف يكبر، وربما يتكاثر مصداقا لقوله تعالى: (مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)، وعليه فالدم المسفوح في الصورة دمٌ مبارك أنفق في سبيل الله، كيف لا وهو دم السلام محملاً في رمزه المطلق (الحمامة).

وإذا كانت هذه بعض الدلالات المحمّلة في الصورة، فهي دلالات مكتومة جاء صوت القصيدة ليصدح بها وبالجرم المشهود، فالشاعرة في هذا النص ذات حلم إنساني يوضحه قولها (تلتقي في افتراق اللغة)، وهي إشارة حذقة إلى اختلاف الألسن ووحدة الخلق ذات النزعة الإنسانية الواحدة، وحلمها هذا صادره الطمع والسطوة التي تمارسها بعض الدول والشعوب على غيرها من ذوي الحقوق، وهو ما عبّرت عنه بقولها (تفترق في التقاء السراب)، فلقاء الأفراد وانقسام العالم إلى دويلات جعل الأنانية تسود وسحب الظلم القاتمة تعمي الأبصار، والسراب لا يلتقي إلا في إطار الوهم والعماء.

وغنيٌّ عن التنبيه أنّنا مع هذه الدواوين الشعرية أمام قصائد ثلاثية الأبعاد، يفقد معها مصطلح قصيدة معناه الاصطلاحي ليتوسع إلى مفهوم القصيدة اللوحة حيث الشعر صورة ناطقة، والصورة شعر صامت.

ثاني طرق الفنانين في الاستعانة بالتشكيل الأيقوني المرافق هو طريقة العزل نص/ صورة حيث تتموضع الصورة في صفحة مستقلّة عن القصيدة والقارئ مخيّر بين ثلاث قراءات؛ إمّا قراءة نص القصيدة، وإمّا قراءة نص الصورة، وإمّا قراءتهما معا كنص واحد، وهذا هو الغالب على الفعل الإبداعي الشعري الجزائري، نمثل لهذا النوع بقول الشاعر عبد الحليم مخالفة من ديوانه (سنظلّ ننتظر الربيع)، كما هي موضحة في الشكل:



ورغم الطابع الجمالي الذي أضافته الصورة على الديوان نجد الشاعر يستعين بها مرّتين فقط، الأولى الموضحة في الشكل، والثانية (ص٥١) منه، مع الكثير من القواسم المشتركة بين الصورتين، ثم أنّ الثانية منهما تنضح بدلالات محمولة من اللوحة الأولى، زادت عبارة «أغار عليها» المقابلة للصورة بخط سميك من جسور التواصل بينهما، وإذا كان التصوير بالألوان هو «الفنّ المكوّن من التنظيم الخاص للأفكار وفقاً لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، ويعرّف أنّه فنّ التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة لغة بصرية ثنائية البعد»، فإنّه في هذا النمط من النصوص يفقد هذا المفهوم على اعتبار انخراطه في البنية الشعرية اللغوية وذوبانه فيها، ويصبح التصوير تسخيراً من مسخرات المبدع لا تقرأ الصورة بعيداً عن النص الشعري، والقارئ بين مبدعين بنص واحد، خاصة وقد حرص الرسام على توشية فضاء الصورة بعنوان القصيدة (أغار عليك).

خاصية أخرى يفقدها النص في هذا النوع من الصور والتي تعدّ أساسية فيه، نعني بذلك الألوان التي تتحول إلى الأبيض والأسود، ورغم أنّ النصوص في هذه الحالة ترقص رقصاً كلاسيكياً باعتبارهما لونين أساسيين ضاربين في الأصالة، إلاّ أنّ الصورة تفقد بعضا من بهرجها وزهوها.

تواصل الأيقونة البصرية عطاءاتها الشعرية مؤازرةً منها للنص الشعري، يمثلها هذه المرّة قصيدة (سارق الحب والمطر)، هذه الصورة ذات المعنى المكثف المحمل في النص الشعري، والمشفّر في دلالات الصورة الحاضر بقوة من خلال التكرار، فهذا المرفق البصري أوّل عهد القارئ به من خلال الغلاف، ثم في الصفحة (٣) بداية الديوان، ثم في الصفحة (٤٨)، هذا الإصرار الإبداعي يزيد من تركيز المعنى وقلق الدلالات خاصة والنص ملغّم بالإيحاءات الإنسانية:

وإذا أردنا تقصي الدلالة من خلال الصور المرافقة للديوان وجدناها تحكي قصة صنع البشرية قصة آدم وحواء من المهد إلى اللحد، والمميز في هذه الصورة أنّها «تعمل عمل الموجه للدلالة والإيحاء وبهذا تتحد العلامة غير اللغوية في توجيه النص مع البعد اللغوي»، كونها الصورة الوحيدة التي تعبّر عن الوحدة من خلال صورة امرأة حزينة بلباس حداد أمام قبر أحد الأحبة وكأنّ الموت سرق منها الحبّ ثم المطر الذي من شأنه أن يجعل حياتها تزهر بالخصب، أو أنّ الحب هو مطر حياتها، بعده أصيبت بالجدب.

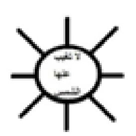
تأتي أهمية الصورة في احتوائها لمدلول البوح والاغتراب الذي تعاني منه المرأة، والمخفي في طبقات المعنى الشعري، تفضحه صورة الغلاف بالدلالات المخبئة في الألوان القاتمة؛ فنصف الصورة باللون الأسود تتوسطه امرأة بالأزرق المائل للسواد، ليبدأ اللون البرتقالي بالتخييم على المشهد يتوسطه العنوان باللّون الأحمر، وبذلك يحدث نوع من التنافس بين اللوحة الشعرية واللوحة التشكيلية على اعتبار احتواء «اللوحة الشعرية على جملة من اللقطات الحسيّة والخيالية التي تحاول محاكاة الواقع بيد أنّها تبدعه بشكل مختلف، فالإحساس بالفنّ والقدرة على تصوير المشهد بالكلمات هو الأساس الذي تنطلق منه الأبيات، فالشاعر يصف أمامه بشكل دقيق ويعتني بالحركات والألوان والأصوات» من خلال اللغة الشعرية، والرسام ينقل تلك التفاصيل من محبرة التدرج اللوني والتقاء الخطوط بعضها ببعض، لذلك لابد من الحرص على تطعيم المنشورات الشعرية بالصور الغنية بألوان قوس قزح حبلى بأسرار طيف المعنى وفتنة اللون.

إنّ معطيات العلامة البصرية - كما رأينا - أعطت للغة وظيفة غير وظيفتها التعبيرية، والتي نطلق عليها (الوظيفة التمثيلية) ونعني بها أن تُطلب اللغة البصرية لتجسيد المعنى اللغوي، ثم ينهضان معاً بالدلالة النصية، وهذه المعطيات منها اللغوي ومنها شبه اللغوي ومنها غير اللغوي.

وغير بعيد عن تشكيل القصيدة بالأيقونة المرافقة، تطالعنا القصيدة الهندسية التي تمتح من معطيات علم الرياضيات، فتستعير مربعاته ودوائره وخطوطه، لتغذّي دلالات القصيدة بمعطيات إيحائية جديدة.

وفي هذا الخصوص نجد الشاعرة زينب الأعوج تستعين بالدائرة لتمثيل الدلالة، وتشكيل النص الشعري، ملقّحة النص بزخم هائل من الدلالات، تقول من ديوانها (مرثية لقارئ بغداد):

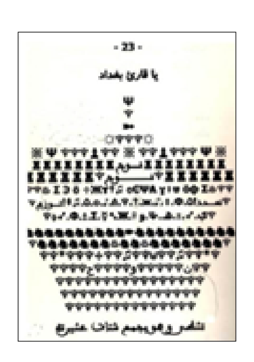
أنا ناقصة العقّل والدين
لا جنحَ علي في محفل الهبل أشرّع صدرك الموصد
أغمد فيه شيئاً من فرحي المهرب من صراخي المؤجل
ومن خبلي
أنا المجنونة
أيحدث أن يسعفنا العمر
لنخلق لنا أوطانا



إنّ القصيدة الحلم في هذا النص سمت بالشاعرة وارتقت بها إلى السماوات المعنى، خالقةً شمساً لوطنٍ لا تغيب عنه الشمس، فكانت شمسها النصية لا تغيب من خلال التشكيل البصري للنص الشعري فـ «زينب الأعوج في ديوانها (مرثية لقارئ بغداد) الذي رسمت من خلاله لوحات شعرية ملحمية في رثاء بغداد، تجعل قراءة قصائده بصرياً حتمية لا بدّ منها، نظراً للتشكيلات البصرية التي يحفل بها»، وبذلك مكّن التشكيل البصري للقصيدة المعاصرة شعراؤه من بناء عوالمهم وتشكيل أحلامهم، وفق تدفق تجاربهم الشعرية، فاتحاً الباب أمام لغة الشعر لتتلاقح مع جميع اللغات المحكية وغير المحكية خدمة للتجربة الشعرية، تلك التجارب التي لا نراها تصدر إلاّ عن وعي عميق وبصيرة نافذة لتتشكل على المستوى النصي قصائد بشفرة عالية تتحرر من ربق الزمان والمكان والمناسبتية.

وفي هذا الخصوص تقسّم الباحثة (سعاد طبوش) التشكيل البصري إلى نوعين واحد على مستوى البصر وآخر على مستوى البصيرة «التشكيل البصري على مستوى البصر (التشكيل) الذي يتجلّى خاصة في الرسم (الهندسي الفنّي والخطي)، والطباعة (العتبات النصية، تقسيم الصفحة، السطر الشعري، علامات الترقيم)، والتشكيل البصري على مستوى البصيرة (الرؤيا) من خلال استغلال التقنيات السينمائية كاللقطة والمونتاج والسيناريو»، وإن كان الثاني يرتبط بالصورة الشعرية أكثر من التشكيل البصري، كما لا يمكن النظر إلى أاحدهما في معزل عن الآخر، خاصة مع ارتقاء المستوى الداخلي في بناء الصورة الشعرية إلى مستوى التشكيل البصري الذي يطفو على فضاء الصفحة.

ويبدو أنّ عطاءات اللغة البصرية لا تتوقف عند الشاعرة (زينب الأعوج)، تتحاشد وتتراصف لبناء الدلالة الشعرية، في فسيفساء تجمع بين فلسفة الرؤيا والتجربة الشعرية، ويمكن أن نضيف لها هذا النص ذو الشفرة اللغوية والبصرية عالية التركيز وهو عبارة عن لوحة فسيفسائية تتراجع فيها اللغة اللسانية على استحياء، لتفتح المجال للغة الرمزية البصرية تبوح بمكنون الشاعرة، ممتصة هذه المرة الطاقة الإيحائية لرموز الشطرنج كما في الشكل الآتي:

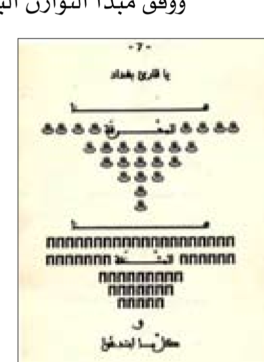


إنّ المتفرّس في ثنايا البناء الفني للقصيدة يدرك الإرادة الشعرية الفذّة في تشكيل النص، فقد أرادت الشاعرة للنص أن يعبّر عن تجربة عميقة، تتناص بصرياً ولغوياً مع التراث الديني فخلقت من عبارة شعرية مكثفة «نوح تشظّى وهو يجمع شتات عشيرته» لوحة فنّية تجسّد فيها سفينة نوح بطابقَيْها؛ في الطابق الأول رموز لغوية ورمز القلعة في الشطرنج وهي مؤشرات أنّها طبقة البشر، تحوي حروفاً ورموزاً صوتية مختلفة تذكرنا بقوله تعالى: (وَمِنْ آيَاته خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ

لِلْعَالَمِينَ)، وفي الطبقة الثانية رمز الحصان وهو مؤشر للحيوان، والعلاقة بين المشهد الشعري ومرجعه علاقة تمثيل للنصوص الدينية، كما تمثّل «في النهاية حصيلة التفاعل الحاصل بين البُنى التعبيرية القائمة في النص بعضها ببعض وبين هذه البُنى مجتمعة والتي تشكل النّص الشعري المتكامل وبين الشاعر ثم بين النص والشاعر من جهة والواقع المعيشي والمتصور من جهة ثانية».

إنّ اللوحة الشعرية السابقة تبرز عمق تجربة الشاعر المعاصر وتنوع مصادره السمعية والبصرية، التي يحوّلها الشاعر إلى قصائد ثائرة - كمؤثر إيقاعي جمالي - لكنّها في ذات الوقت تستعير أدوات فنية شديدة الفعالية في بناء النّص الشعري مصدرها الفنّ التشكيلي البصري، والتي لابد لحضورها من توازن ينهض بأثرها الجمالي فـ «التوازن إذن هو السمة الأخرى في التشكيل التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي إحساس متجسّد، لقد قال جوته الفنّ تشكيل قبل أن يكون جمالاً»، ففي الشكل السابق كان للانقباض في وسطه أثر بالغ في تحديد معالم النص وخلق التوازن في القصيدة، كما كان لعبارة «يا قارئ بغداد» التي تدلّت منها رموز وإشارات دور الصاري في السفينة، أما قول الشاعرة «تشظّى وهو يجمع شتات عشيرته» فشكلت به قاعدة السفينة.

مثال آخر على التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر تعبّر من خلاله الشاعرة ذاتها عن قدرة الحواس في التغلغل داخل الإحساس الحاد بالألم لديها، فقد دأبت على الاستعانة بـ «رسومات ورموز وأشكال هندسية وأيقونات وعلامات غير لغوية إلى جانب العلامات اللغوية من أجل تشكيل الدلالات الشعرية وتمرير خطابها الإيحائي السياسي والاجتماعي والحضاري وتصوير واقع العراق الحزين»، كما يوضحه الشكل الآتي (شكل ٥):



ووفق مبدأ التوازن البصري تتشكل أمام الدارس لوحة بصرية تفضح الجرم الإنساني، تقتسم فيها المحرقة والمشنقة الحيز البصري للنص فلا مفر متاح أمام قارئ بغداد - باعتباره المنادى في النص - وتتوالد على المستوى البصري المحرقة والمشنقة بنسب متقاربة أدت إلى توازن الشكل، وفي هذا المقطع «تعرض الشاعرة أدوات القتل ولأنّ الصورة لا تسعها أضافت عبارة (وكلّ ما ابتدعوا) لتشمل بها كلّ الوسائل والأدوات الأخرى الأشدّ بطشاً، فالقتل واحد ولكن الأداة تختلف ويختلف معها السرد،»، وهي إحدى الصور الكثيرة التي يعجز القلم العادي عن وصفها فتتسول التشكيل البصري للإنابة عنها، فقد سمح هذا النوع من القصائد المشكّلة في الشعر خارج الوزن بالمدّ الطباعي إلى عدد غير محدد من الصفحات.

إنّ هذه الفسيفساء البصرية التي تجمع بين اللغة وبين الشكل البصري هي في حقيقتها مستوى علائقي جديد يفرض ترسانة قرائية جديدة تسهم في فك رموزه وتأويل شفرته النصية لذلك لا نغالي إذا قلنا أنّ ما يحتاجه الشعر هو وجود طبقة خاصة من المتلقين للشعر يسمو بسموّهم أو يسمو لهم، فهذه التشكيلات وغيرها «توقد جذوة المعنى وتدعو من خلالها القارئ والمتلقي إلى المشاهدة لأنّ ما يثبت بالبصر أقوى مما يثبت بالسمع، لذلك ركزت على التشكيلات البصرية المختزنة بالدلالات المرئية التي تجعل النص الشعري فضاء للقراءة»، فإذا كانت الأذن تعشق قبل العين - أحياناً - فإنّ العين أكثر وأسرع تأثراً من الأذن أحيانا أخرى كثيرة.

وحاصل الكلام عندنا أنّ الصور المرفقة بالنصوص هي إمّا صور تنزل منزلة العتبات في تذليلها لدلالات القصيدة وإضاءتها لبعض الجوانب، وإمّا هي دلالات جديدة تضاف لدلالة القصيدة لبناء دلالة النص (المكوّن من الصورة والقصيدة اللغوية معاً)، ولهذا النوع من القصائد ذو المرفقات البصرية قدرة مضاعفة على بناء الدلالة، ذلك أنّه يجمع دلالتين في نص واحد اللغوية والبصرية، ولكلّ دال منهما خصوصيته، لكنّ على الدارس — أحياناً — الحرص من المطابقة بين الدالين، واعتبارهما علامة بلغة دي سوسير؛ القصيدة صورتها الصوتية واللوحة أو الصورة صورتها الذهنية المحولة إلى محسوسة، فليس بإمكان القصيدة أو اللغة أن تمثّل «الصورة أو العمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها، أو أنّ الصورة والعمل التشكيلي يمكن لهما أن يقوما مقام القصيدة في ترجمة المشاعر والأخيلة والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها إذ يصعب إيجاد تشكيل فنّي يطابق الموضوع الشعري مطابقة تامة والعكس صحيح»، فرغم التآزر الحاصل بين المعطيات اللغوية والبصرية يبقى لكلّ دال خصوصيته، بعيدا عن التعسف القرائي واقحام المعنى، معطين بذلك للصورة «وظيفتين الأولى فنّية عبر ارتباطها بالنص والثانية تقنية بدورها الفاصل بين النصوص وعبر الحضور المزدوج الوظيفة تكمن جمالية هذه التوظيفات البصرية وما يتولّد عنها من إيقاع»، ولهذا التوظيف التشكيلي الجمالي وظيفته حيث تعمل حركة المتلقي بين نص الصورة ونص القصيدة، على شحن القصيدة بإيقاع جديد وقيمة جمالية مضافة إلى تلك التي تمنحها احتفالية الصوت.

قائمة المراجع:

١- تومي عياد الأحمدي: سارق الحبّ والمطر، دار الكاهنة للنشر والتوزيع، الجزائر، ﴿ط ١﴾، ﴿٢٠٠٣﴾.

٢- عبد الحليم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر، ﴿ط ١﴾، ﴿٢٠٠٣﴾.

٣- زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحرّ، الجزائر، ﴿ط١﴾، ٢٠١٠.

٤- سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية (قصيدة الصورة أنموذجاً)، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، الجزائر، ﴿ع ٧﴾، ﴿٢٠١٧﴾.

٥- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور(حياتي)، دار العودة، بيروت، لبنان، ﴿م ٣﴾، ﴿ط ٢﴾، ١٩٧٧.

٦- عجيري الفيروزي، المير، دار الأطلس، الجزائر، ﴿٢٠٠١﴾.

٧- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ﴿ط ٣﴾، ﴿د ت﴾.

٨- علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية وجامعة تشرين السورية، ﴿السنة ٣﴾، ﴿ع١٢﴾، ﴿٢٠١٣﴾.

٩- فتحي النصري: البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر في مجرد رائحة لا غير لخالد الهداجي، الحياة الثقافية، ﴿ع٢٤٢﴾، ﴿جوان ٢٠١٣﴾.

١٠- وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي (دراسات أدبية)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ﴿د ط﴾، ٢٠١١.

١١- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، ﴿د ط﴾، ﴿د ت﴾.

بنية تماهي الغائب الحاضر



دراسة تحليلية سيميائية في نص «تثاؤب الاقدار» للشاعر العراقي «باسم جبار»

باسم الفضلي - ناقد عراقي

النص:

نوافذ غرفتي مظلمة
لا تدرُّ إلا بخرافة اسمها
الزمنُ يسير
غرفةٌ تئنُ من أدوائها
لا تجولُ فيها إلا أشباح
أوهامي العرجاء
حتى مصباحها أضحى
خافت الضياء
يزدحم بمواكب الحزن
قيدٌ يشنّقني
يرهقني صعوداً
فأنتفض مرتعشاً... كصوفي
ثقل الوجد عليه
يروم خرق الأسباب
تقعده الاقدار
يتصارخ كل شيء فيه
قد ملّ تثاؤب أقداره
أمام احتراق سفنه
على شواطئ الحرمان
يلتصق بإحدى زوايا غرفته
وله وجيب يكاد
ان يشق صدره
يرتجف من سوط المُنى
يهوى على ظهره الخمسيني
بأزيز كأنفاس الموتى
تشكو عفن الاندثار
يجول بناظريه
في أفياء غرفته
كأنها أقبية جلّاد
أصيب بشبق الانتقام

يسمع وقع اقدام
مختلطة الأصوات
ربما هناك امل آت
ربما أذنَت السماء
بانتقاله لعوالمها الأخرى
فيها تزهر أُمنياته العواقر
ربما... ربما...
يشعرُ بالبرد يجتاح غرفته
المقمرة بأكفان الموتى
يتزمل لحافه... كعصفور
يستظل جناح أمه
بانتظار القادم.



• الدراسة:

بنيّة العنوان النحوية تتركب من تضايف الاشارتين (تثاؤب الاقدار)/ المبتدأ (المعرّف بالإضافة) والمضاف إليه مع تقدير الخبر المُزاح بالحذف بقصد لفت انتباه القارئ إلى أن تضايفهما يضمر شيفرة دلالية، يتطلب معرفة معناها تفكيك البنية الدلالية لكلا الإشارتين:

• التثاؤب: إشارة سياقية نصية، مولدّة عن عدة إشارات معيارية المعاني: الكسل، الملل والنعاس.

• الكسل: التقصير في عمل لا يصح أن يُتثاقل عنه.

• الملل: الضَجر.

• النعاس: فتور حسي لمقاربة النوم.

المقاربة المعنوية لدلالات (تثاؤب) أعلاه: عدم الرغبة في الاستجابة للمثير الخارجي.

• الأقدار: من القَدَر في سياقه اللغوي: مبلغ الشيء، مقداره ومقياسه، وهذا لا رابط دلالي يربطه بما أُضيف إليه (تثاؤب) مما يجعلنا نتعداه إلى دلالته المقامية.

• السياق/ التراث الثقافي لاسيما:

• التراث الديني حيث يعني: حُكمُ اللهِ وما قدّره من الأشياء بقدرته، وكونه حكم إلهي فهو واجب الطاعة والتسليم به.

• الشعبي وفيه يعني: الإرادة المطلقة القوة، القادر على كل شيء، المتحكّم بمصائر ومقدرات البشر.

• المقاربة المعنوية: المخلّص المنقذ والمحقق لاماني المقهورين.

بتجميع المقاربتين أعلاه لدلالات إشارتي العتبة العنوانية يتولد معناها التحتاني:

خذلان المخلّص للمستغيث به.

بذا تكون العَتبة العنوانية نصاً موازياً غير مكتمل الدلالة، فهي لم تقدّم للقارئ من اجل فهم أعماق النص سوى (نصف مفتاح)، فتفكيكها أسفر عن إرسالها رسالة:

أن هناك غائبٌ (القدر/ المخلِّص) الذي أوجد بدوره غائبَين اخرين مسكوتاً عنهما (المستغيث ومستغاث منه)

وللتعرف عليهما، وكذلك الحصول على النصف الثاني من المفتاح النصي، فإنه يحيلنا إلى المتن، فلا مناص من تحليل سيميائية بنية المتن:

• أولاً ـ البنية المكزمانية لصيرورة الحدث النصي.

أ ـ البنية الزمانية: يرسم حدود الفضاء الزماني فعلان:

ـ الفعل المضارع (تكرر/ ٢٣ مرة) بأثر ممتد إلى المستقبل.

ـ الماضي (٥ مرات) المتد الأثر إلة الحاضر، و كما سنبينه، في أدناه، المقاربات المعنوية لدلالة كل فعل منها من سياقه النصي:

• (أضحى خافت الضياء)/ الإشارة الفعلية الناقصة (أضحى) لم تنفِ استمرارية الإضاءة في الزمن الحالي، فهي إنما صرّحت بخفوتها فقط.

• (ثقل الوجود عليه)/ الإشارة إلى الوجود ذات ديمومة مكزمانية، والإشارة (ثقل) تضمنت بنيتها الدلالية وصفاً لهذه الديمومة في الماضي، لذا فهي تتبع موصوفها في الحاضر (أي انّ ثقل الوجود لمّا يزل مستمراً حتى اليوم).

• (ملّ تثاؤب اقداره)/ الملل من خذلان المخلّص (باستدعاء مقاربة دلالة الأقدار، السالفة الذكر) المستمرة دون توقف، (فتثاؤب مصدر غير مخصص بزمن.

• (أصيب بشبق الانتقام)/ الإشارة (شبق) ذات دلالة غرائزية متجددة الحاجة للإشباع، ومن (أُصيبَ) بها (الجلاد) يغدو متجدد الرغبة في إشباعها.

• (أذنت السماء)/ السماء إشارة إبداليه عن مطلق أزلي الوجود، عابر للزمن، بذا فإن البنية الزمانية مركبة من:

زمن حاضر بذاته مستمر الأثر + زمن غائب بذاته حاضر بأثره = ديمومة حدثية متصلة الزمن.

المقاربة الزما – دلالية: تجاورية الغائب (الماضي) والحاضر (الآن).

ب ـ الظرف المكاني: القراءة غير المتأنية لظاهر مطلع النص (نوافذ





غرفتي مظلمة) يوِّلد لدينا انطباعاً عن تلك الغرفة أنها مجرد حيّز مكاني وُضع ساترٌ ما على نوافذها، فسبّب لها الظلمة. لكن بمعاودتنا قراءته بتمعن نكتشف أنه مشفر، يضمر مسكوتاً عنه، فضمير المتكلم (الياء) المتصل بها (غرفتي) لا يمكن أن يعود على صاحبها/ مالكها، فالمقطع يوحي أن تلك النوافذ قد تعرّضت لفعل فاعل ما جعلها (مظلمة)، فلو كان الفاعل هو مالك الغرفة فما الداعي لإخبار الآخرين بما يعمله في ممتلكاته؟ كما أن للغرفة خصوصيتها فهي (تئن من أدوائها) لا أدوائه هو، أدواء لازمتها دونه، وتراكمت فيها حتى باتت تئن من ثقل وطأتها، فمن هو مالكها المسكوت عنه؟

ولماذا جعل النوافذ مظلمة ؟ ومن هو نزيلها صاحب تلك الياء؟ أنزلَ فيها بإرادته أم أُنزِلَ فيها قسراً؟ وبإرادة من؟ ولأية غاية ما؟ تفكيك الشيفرة سيجيبنا عن هذه الأسئلة، مما يزوّدنا بالنصف الثاني للمفتاح النصي.

سأقوم أولاً بقراءة تحليلية سريعة لإشارات المطلع (نوافذ غرفتي مظلمة):

نوافذ = في السياق اللغوي: خروق في الجدران ينفذ منها/ إليها الضوء والهواء.

وبتخصيصها بالإضافة إلى (غرفتي)/ نوافذ غرفتي: جعل منها منفذاً بين مجالين مكانيين؛ خاص داخلي (غرفة في بيت أو مبنى مثلاً)، وآخر عام خارجي، حيث يكون هذا المنفذ وسيلة تواصل متبادل بين ذلكما المكانين.

المقاربات الدلالية للضوء والهواء في السياق المقامي/ العلمي = الضوء علة البصر/ الهواء علة السمع (الهواء وسط ناقل للذبذبات الصوتية).

مُظلمة: صرفياً/ اسم فاعل من (أظلم) يفيد المفعولية، أي أن هناك من سبّبها بمنع الضوء من النفاذ إليها، فلا يعقل أن يتسبّب الشيء بالظلمة لنفسه.

مقاربة المطلع الدلالية = الغرفة معتمة بفعل فاعل، مما يحجب الرؤية عمن هو خارجها، لغاية ما، فلا يرى ما في داخلها.

وهذا مما يعزّز ما ذكرته عن عدم ملكية (صاحب ياء المتكلم) للغرفة. مما يجعل الغرفة حاضرة/ غائبة، فهي بالنسبة لمن يكون في مجاله المكاني الخارجي حاضرة بحركية الحياة داخلها حينما تكون منافذ التواصل معها مفتوحة وتغدو غائبة حينما تُغلق وبغية الحصول على إجابات عن أسئلة المطلع السابق ذكرها سأقوم باستدعاء الإشارات النصية الاخرى التي يمكن وضعها مع الاشارة (مظلمة) في حقل دلالي واحد، مع مقاربة دلالة كل إشارة:

(بخرافة... الزمن يسير)/ توقف الحياة فيها.

(تئن من أدوائها)/ تضجُّ بأسباب الفناء.

(لا يجول فيها إلا أشباح)/ المعنى المسكوت عنه: لا أثر فيها لإنسان.

(مصباحها/ أي الغرفة، خافت الضياء)/ محدودية مجال رؤية ما في أو يجري داخلها، لغاية ما، فخفوت الضياء يكون بإرادة صاحب قرار.

(يزدحم بمواكب الحزن)/ من المَوْكِبُ لغةً: الجماعةُ من النّاس يسيرون رُكباناً ومُشاةً في احتفال!!

لكنها مكتظة بالحزن فأية احتفالات هذه؟

ترسم المقاربة الدلالية للمعاني أعلاه صورة غرفة غير محدّدة المكان ولا لمن تعود عائدتها أو لأي غرض مُعدّة، مما يستلزم استدعاء باقي الإشارات النصية الأخرى المتعالقة مع الحقل الدلالي إياه:

(قيد، يشنّقني، أقبية جلاد، شبق الانتقام، انتقاله لعوالمها الاخرى، المقمرة بأكفان الموتى).

بعد مقاربة دلالة كل إشارة من هذه الاشارات معنوياً، سأجاور بينها وبين ما ترتبط بها دلالياً من مقاربات الإشارات السابقة (لا يُرى ما في داخلها، توقّف الحياة فيها، تضج بأسباب الفناء، لا أثر فيها للإنسان، محدودية الرؤية الداخلية لغاية ما، تكتظ بالاحتفالات الحزينة)، لتوليد معاني اكثر مقاربة لدلالات تلك الغرفة:

- الاشارة: قيد/ المقاربة: سجن + من كان خارجه لا يرى ما في داخله = زنزانة معتمة بلا نوافذ/ انفرادية.

- الإشارة: يشنّقني/ المقاربة: مبالغة الشنق حتى الموت، والاشارة المركبة: انتقاله لعوالمها (السماء) الأخرى/ المقاربة: موته وبعثه + توقف الحياة = إعدامه.

- الإشارة: أقبية جلّاد/ المقاربة: سجون تحت الأرض تابعة لطاغية، والإشارة المركبة: المقمرة (المقصودة الزنزانة) بأكفان الموتى/ المقاربة:

زنزانة الظلام الأحمر تضيئها أرواح الشهداء (بالإحالة على جلّاد، يكون ضحاياه شهداء) + تضج بأسباب الفناء = موضعة (الغرفة/ الزنزانة) في أماكن سرية تعج بما يسلب حياة من يعتقل فيها.

- شبق الانتقام/ شهوة متجددة لإزاحة معارضيه من الحياة، وهذه الاشارة المركبة تتمفصل مع:

(لا أثر فيها للإنسان) + محدودية رؤية ما يجري + (مواكب احتفالية حزينة) = قتله معارضيه خُفيةً، في طقوس احتفالية بالنصر (باستحضار مقابل حزينة)/ إزاحة دلالية عن حملات القتل الجماعي.

بمقاربة الدلالات التجاورية أعلاه حصلنا على إجابات عما أثارت شيفرة المطلع من أسئلة، تحدّدت دلالة الغرفة وما الغرض منها، فهي: زنزانة انفرادية يودع فيها معارضو حاكم جائر، حتى تحين ساعة إعدامهم.

بعد أن خلصنا من الاشتغال التفكيكي للعنوان والمطلع إلى معرفة حقيقة الغرفة ومالكها، بقي أن نتعرف هوية (المستغيث) وماهية (المستغاث منه)، من خلال قراءة الشواهد النصية على من سكت عنهما/

المخلّص قراءة تحليلية:

(قيد يشنّقني

يرهقني صعوداً

فأنتفض مرتعشاً... كصوفي

ثقل الوجد عليه

يروم خرق الأسباب)

المستغيث هنا حاضر (بيائه) المقترنة بالفعلين/ يشنق، يرهق وضميره الفاعل المستتر في (انتفض) دلالة على رفضه وتمرده على غياب النجدة السماوية/ المخلّص التي آمن بها (كصوفي) منقطعاً عن سواها الدنيوية، رغم توالي الظلم عليه شانقاً إياه باليأس، فتستبد به الرغبة بالوصول للحقيقة (خرق الاسباب)، هنا تناص مع الآية القرآنية: (وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ، أَسْبَابَ السَّمَاوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى اله مُوسَى). ولكن المخلِّص دائم الغياب، لا يحفل به، بل انه هنا يثبط همته:

(فتقعده الأقدار).

فيبلغ الألم واللوعة مبلغهما فيه ويقرر الانسحاب يأساً من مراهنته على من لا يكترث لما يحل عليه من خطوب، فانسحبت (ياء الحاضر) وحلّت بدلاً عنها (هاء الغائب)، كضمير لحق بمفردات هذا المقطع حتى نهاية النص:

(يتصارخ كل شيء فيه

قد ملّ تثاؤب أقداره

أمام احتراق سفنه

على شواطئ الحرمان).

ومع دنو أجله واقتراب وقع المنية منه، يتشبث ببقايا أمل أن حياة ثانية ستخضّر فيها عقيم أمانيه ربما سينتقل إليها بعد موته إن أذِنَت السماء:

(ربما هناك أمل آت

ربما أذِنَت السماء

بانتقاله لعوالمها الاخرى

فيها تزهر أمنياته العواقر).

ولوعته وإحباطاته المتكررة من خذلانها إياه حياً قد يستمر لما بعد موته فيروح يكرر:

(ربما... ربما...)

تاركاً فراغين بينهما وبعدهما كأيقونتي صمت عن، وحيرة من يطويهما برد الموت يقتحم زنزانته:

(يشعر بالبرد يجتاح غرفته).

وهو يرتعش:

(كعصفور

يستظل جناح أمه).

وفي أعماق يقينه أن هناك آتياً قادماً:

(بانتظار القادم).

ترى ما/ من يكون؟ هو حتماً ليس ذاك الذي خذله، ومغايراً للجلّاد الذي يستحق المحق لا الانتظار، هو إذاً المقابل لهما سترتسم ملامحه بعد تركيب (المفتاح النصي) من تجميع نصفيه الأول (مقاربة العنوان الدلالية)، والثاني (مقاربة مطلع النص) وكما يلي:

خذلان المخلص للمستغيث به + زنزانة المحكوم بالإعدام لمعارضته حاكم طاغية بدلالة وجود المستغيث في الغرفة الزنزانة يكون المستغيث هو المحكوم بالإعدام، نقوم بتشذيب ركنَي المعادلة الدلالية السابقة بإزاحة المشترك بينهما:

خذلان المخلص + الحاكم الطاغية

بإحالة (المخلِّص) داخلياً على رسالة عتبة العنوان: المخلِّص مكافئاً للغياب.

وبتكثيف دلالة (الطاغية) الذي كان حاضراً بآثاره وقراره في عموم المتن: الطاغية مكافئاً للحضور

بتعويض الدلالتين المكافئتين فان المفتاح النصي سيتركب من:

غياب + حضور = تماهي (الغائب/ الحاضر).

بذا يمكن رسم ملامح (القادم) المقابل لهما:

المخلّص الغائب = الوهم الغيبي/ مقابله: الوعي.

الطاغية = الظلم/ مقابله: الحرية.

إذاً القادم = الوعي الحر.





سيميائية السرد العجائبي في رواية (سوق الجن)

للروائية رولا حسينات

عبد المجيد بطالي - ناقد مغربي

تعتبر السيميولوجيا Semiology المجال الأكثر اهتماماً بالبحث في علم العلامات كما جاء به (سوسير) وقد اختلف كثير من الباحثين في ترجمة مصطلح سيميولوجيا إلى (علم العلامات، علم الدلالة، علم الأدلة، علم العلامة...) وبذلك أصبح مجال البحث فيها واسعاً يشمل، كل ما له علاقة بالعلامة أو الدليل أو السمة أو القرينة بل يستدعي القرينة والبصمة والصورة والحركة والإماءة والإشارة...
ومن هذا الباب الشاسع آثرت أن أتناول بالبحث والدراسة (سيميائية السرد العجائبي في رواية: سوق الجن).. على اعتبار أن النص الروائي قيد التشريح ما هو إلا سلسلة من العلامات المتشاكلة والمتباينة التي تنتظم من خلالها رسالة الروائية رولا حسينات...

• سيمياء العجائبية في عتبة الرواية:

يعدّ العنوان/ العتبة علامة سيميائية بامتياز، تثير في المتلقي فضول الاستكشاف والاستطلاع إلى ماهية البنية النسقية لعنوان المقروء/ الرواية/ الخطاب.. لذلك فعنوان الرواية: (سوق الجن) علامة مثيرة جدا لمخيلة المتلقي، حظيت بعجائبية مدهشة استدعتها الكاتبة رولا حسينات من أرشيف الحكاية العجائبية...

لا أبالغ إذا قلت بأن السرد في رواية (سوق الجن) يبدأ بالدهشة من أول خيط للمسرود لذلك فهي رواية شدّ الانتباه للمتلقي/ القارئ بامتياز...

تستند سيميائية (العجائبية) في سرد رواية (سوق الجن) على عنصرين أساسيين هما: الخرق، والغرابة... ذلك أن (العجائبية) هي اسم منسوب دال على (العجب) أو ما يدعو إلى التأمل العميق في الأمور.. إذ لحقت بآخر هذا الاسم ياء مشددة للدلالة على نسبة شيءٍ ما يستدعي الدهشة وإثارة الإعجاب والانبهار... وقد ورد في (معجم النفائس الكبير): «أمر عَجَبٌ وعُجابٌ وعُجّاب، بتخفيف الجيم وتشديدها للمبالغة، أي: يُتعجّب منه، وعجبٌ عُجاب: مبالغة... والعَجَبُ، إنكار ما يرد عليك، وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء.. والعجيب: الأمر يتعجب منه، والعجيبة: اسم لما به التعجب وهو جمع عجائب..».()

• الخرق/ خرق المألوف

بداية من العنوان: (سوق الجن) يظهر نوع من الخروج عن المألوف على مستوى عمق الدلالة لبنية العنوان المؤّلَّف من مفردتين: (سوق) و(الجن) إذ تشكلان تناقضا لعالمين متباينين: عالم مرئي هو (سوق) وعالم مخفي هو (الجن)... على اعتبار أن الأول/ يحيلنا إلى المكان، أو الموضع الذي يحوي تجمعاً بشرياً كبيراً لترويج البضاعة، ومعاملات البيع والشراء بين أناس يمتهنون التجارة... لكنها في بنية العنوان، سوق مختلفة تماماً في مخيلة السارد بإضافته كلمة لتعريف هذه السوق على أنها سوق الجن.. وليست كما يتوقعها الإنسان... وهو خروج عن المألوف على مستوى المعنى وعلى مستوى الدلالة، فعندما يقرأ المتلقي كلمة (سوق) فإن الحمولة المعرفية لديه تحيله إلى مرجعية سوق بشرية.. غير أن المضاف إليه في كلمة (الجن) تحوّل اتجاه التفكير إلى سوق غريبة مرتبطة بمخلوقات وأرواح خفية، يستعصي على المتلقي تخيلها أو التفكّر فيها.. ومن هنا جاءت فجوة التوتر عند تلقي الخطاب، والتي تحملها عتبة الرواية، ومنها إلى أبوابها ومداخلها الأخرى...

• سيمياء العجائبية في غلاف الرواية:

يتفرد غلاف رواية (سوق الجن) باحتوائه على لوحة تشكيلية تميزت بالاستغراب والعجائبية إذ تعكس الساردة من خلالها مجموعة من السمات الدالة على تصورها لعتبة روايتها.. والذي ارتكزت فيه على مرجعية أو نظام من الرموز الثقافية والاعتقادية، «ويتكون هذا النظام من أشكال تعبيرية مختلفة، مثل اللغة وتصنيفات الأشياء والكائنات والمعتقدات والأعمال التقنية والفنية، وقواعد الأخلاق والطقوس والتقاليد...».()

يلاحظ المتلقي على مستوى الكتابة أن العنوان على غلاف الرواية قد كُتب باللون الأبيض محاط بالأسود وبشكل مثير للتساؤل، يحيل على ارتعاش الأنامل من الخوف أثناء الكتابة.. لأن الأمر يتعلق بشيء غريب إنه (سوق الجن).. ويلاحظ كذلك أن خلفية اللوحة تشكل جدار باللون البني الغامق منحوت أو محفور بنقوش وطلاسم تدعو إلى الغرابة والغموض... أسفل اللوحة صورة تخييلية غريبة (للجن) بقرنين ومنقار وعين طافية وأخرى بارزة، معلقة على صدره أشكال غريبة جدا وعظام نخرة.. يحمل في كفه اليسرى بومة عجيبة الشكل لا تنتمي إلى عالم



الواقع.. لوحة مشحونة برموز وسمات تحيل على عالم الجن اللامرئي لتقريب المتلقي من عجائبية مختلفة...

• قوة البطل الخارقة:

استطاعت الساردة رولا حسينات أن تصور مجموعة من الأحداث الكامنة في المُتَخَيّل السردي العجائبي، لتعبر عنها بالوصف المرتب الدقيق، لتقريب القارئ من عالم المخفيات تقول حكاية عن بطل الرواية: «...لم يعجزه أن يزيح الحجر الثقيل فوق الحفرة.. قوة غريبة تدفقت إلى جسده... في الظلمة كان الأمر غريبا.. رأى أشياء لم يرها من قبل...»( ). فكان للمكان دوره الهام في عملية السرد، إذ يجعل المتلقي في بؤرة الحدث، بما تقدمه سيميائية المكان في حبك خيوط السرد، وربطها بما يحيل على عجائبية تستدعي التأمل العميق في الغيبيات، يلاحظ القارئ حضور أمكنة توحي بشيء مختلف تماما، (الحفرة – القبر.. أرض موحشة مقفرة.. البركة...)، وكذلك استعمال الساردة لزمن الماضي والحاضر معا: للحكي وتصريف الأحداث والاعتبار منها: (الليل، الظلمة، الفجر..) «عندما أذن الفجر وأتمّ المصلون الصلاة كان الجميع قد استغرب ذلك الصوت العظيم الذي جاءهم من مقربة المسجد..».( )

• المؤثرات الخارجية

تعتبر المؤثرات الخارجية علامات سيميائية دالة على وقوع أحداث في المكان والزمان، لها تأثيرها الهام بشكل أو بآخر على شخصية الفرد الذاتية والسلوكية.. كما أنها تعد أهم المنبهات المثيرة لأفعال سلوكات إرادية ولا إرادية يقوم بها الفرد.. كما هو الشأن بالنسبة لبطل رواية (سوق الجن) تقول الساردة: «شدّ انتباهه شيء يعوم تارة فيه ويغرق أخرى، نظر حوله.. تمعن بالشواهد، استوقفه شاهد مثبت إلى قبره...»( ). ويلاحظ المتلقي هذه المثيرات الخارجية في علاقتها بنفسية البطل تقول الساردة: «ما شغله أن يجد عصًا صغيرة ينتشل فيها تلك القطعة الحمراء... التي أرقته أكثر مما هو فيه، ما تراه كان في جوفه وتقيئه الآن؟! كانت عصًا لشوك يابس، جعل يعبث بتلك البركة بقليل من الصبر وكثير من الوقت، ظلّ يحاول أن يركز زيغ عينيه، من القيء أخرج القطعة الحمراء الصغيرة عدة مرات حتى استلقت إلى جانب البركة بلونها الأحمر اللامع...».( )

• الغرابة والاستغراب:

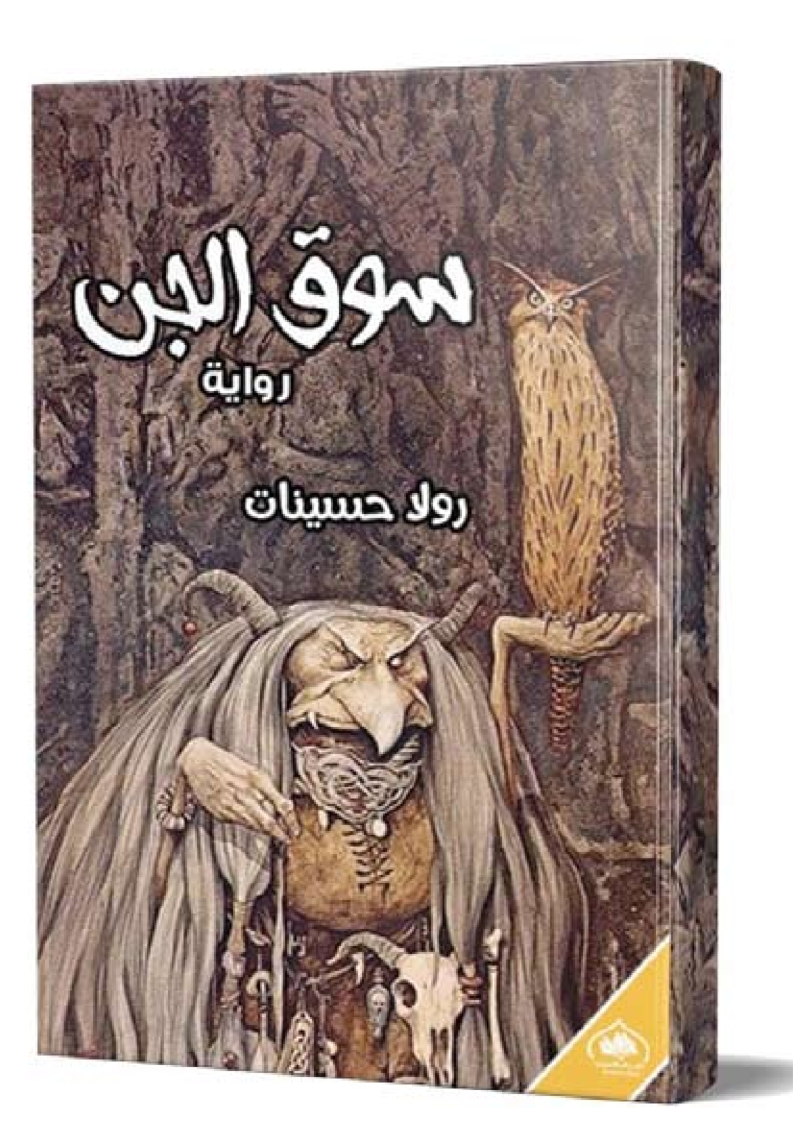
تأخذك في دواليبها الدهشة والاستغراب.. وأنت تقرأ بتمعن وتشوق لرواية (سوق الجن)، متتبعاً خيوط الحكاية لمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن البطل، فتصدمك غرابة الأحداث وعجائبيتها.. حيث تروي الساردة عن البطل: «...لسعة البرد هي التي أيقظته حاول أن يثبت عليه كفنه الأبيض، فطن لما هو قابض عليه بيده، بيدين مرتعشتين وبأصابع رقيقة فتحها، كانت ورقة غاية في الصغر محشورة فيها الأسطر..»( ). وهذا ما يحيل القارئ على سيميائية دالة على عالم يعج بالخارقات والغرائب..

• تقلبات الأحوال:

يعيش البطل تقلبات شتى نفسية وذاتية... يكون العامل المؤثر فيها (مثيرات خارجية) كما هو مسرود في رواية (سوق الجن) «في غمرة الحيرة التي أصابته.. ثارت زوبعة بالمكان وهاجت الأرض من حوله وزفرت آخر فلول النهار لفظتها الأخيرة شبح أسود مد بجسده أبعد من الجبل الذي على يمينه... برز من بين الغبار الكثيف؛ كان مخيفًا حتى أصابه بالعجز، ليقوم من مكانه... أغمض عينيه، والتف بيديه على وجهه.. ما الذي يفعله؟، أخذ يحدثه بكلمات بها جلافة...»( ). (غمرة الحيرة، ثارت زوبعة، هاجت الأرض، شبح أسود، الغبار الكثيف..) وكلها علامات سيميائية توحي بالغرابة، كما تصوّر واقعاً تخييلياً سردياً عجائبياً...

من خلال تتبع القارئ لأحداث رواية (سوق الجن) يستكشف عالما مختلفاً يحكي عن مغامرات عجائبية لها علاقة بعالم ليس كعالمه تبرز في أحداث مبهرة للعقل مرتبطة بـ (عالم الجن/ استدعاء الأرواح/ الموتى/ الحفر المخيفة/ الجن الذي يسكن الجبل الذي يمتلك الكثير من الجرار المليئة بالذهب والخرزيات والأثريات والكنوز وغيرها...) تقول الساردة: «بضعة رجال من استطاع الصعود، ودخلوا فيه، ولم يظهروا منذ وقت بعيد، قيل: أنّ وحوش الجبل قد نهشتهم أو أنّ جنية الجبل التي تحرسها الفئران البيضاء هي من ابتلعتهم، وهي التي تُسمع ضحكاتها في الليل الهادئ».( )

كثيرة هي المشاهد والصور الخيالية والعجائبية المبثوثة في فضاء المتن السردي لرواية (سوق الجن) ككل.. والتي أبدعت الكاتبة في تركيبها على مستوى البناء السطحي، كما استطاعت أن تحلق بالقارئ عبر جمل تركيبية للنص نحو مداخل مختلفة لمضامين ودلالات وعلامات سيميائية شديدة الغرابة والإثارة والاندهاش، تشد المتلقي إلى المتعة الجمالية، وتُجبره في ذات الآن على تتبع مجريات الوقائع والأحداث، بل اكتشاف ما سيقع من عجائب ونوادر خارقات في عالم المخفيات...



سؤال المعنى في سيمائية غريماس السردية



د. سعيد بوعيطة - ناقد مغربي

إن الحديث عن غريماس، ليس عملية بسيطة تنحصر في استعراض



مجهودات هذا الباحث المعروف بمساهماته المعرفية فحسب، بقدر ما هو في العمق تناول معقد. يتجاوز هذه الحدود الذاتية الضيقة. ليتحول لجرد موضوعي. نظراً لغنى تجربته من جهة. وتعدد مرجعياته المعرفية من جهة أخرى. شكل الكتاب الشهير لغريماس - الدلالة البنيوية/ Sémantique structurale الصادر سنة ١٩٦٦، برنامجاً نظرياً لتيار سيميائي سيعرف لاحقاً بالسيميائيات السردية. خاصة مع بداية السبعينيات من القرن الماضي. بحيث سيعرف انتشاراً واسعاً في فرنسا وفي مجموعة كبيرة من الدول الأخرى. كما أصدر خلال السنوات الموالية مجموعة أخرى من الأعمال. قام من خلالها بتعديل وتهذيب نموذجه النظري. وعلى رأسها كتابيه: كتاب - في المعنى - وكتاب - في المعنى II - وقاموسه - السيميائيات - (بالاشتراك جوزيف كورتيس). بهذه الأعمال، يكون غريماس قد أرسى دعائم مقاربته السيميائية. إلا أن الهاجس الأساسي لدى غريماس يكمن في سؤال الدلالة باعتبارها موضوعاً محورياً للبحث السيميائي. فقد استفاد من يلمسليف في هذا التحديد. واتخذ السردية / Narrativité أساساً لتحليل جميع الخطابات الإنسانية. أرسى على إثر ذلك، اتجاهه المتجلي فيما عرف لاحقاً بمدرسة باريس السيميائية. هذه الأخيرة التي دشن من خلالها نظرية السيميائيات السردية. تبعه في ذلك كل من: جوزيف كورتيس/ J.Courtés ، وجون كلود كوكيه/ J.C .Coque وجون ماري فلوش/ J.M.Floch ومشال أريفيه/ M.Arrivé وغيرهم. بهذا بلور غريماس ذلك الاتجاه المعرفي الذي عرف بالمدرسة الفرنسية (مدرسة باريس السيميائية).حيث أقامت نموذجها النظري من خلال تناول الخرافة والحكاية الشعبية. استثمر غريماس في ذلك المؤلف الهام للروسي فلاديمير بروب/ V. Propp ـ مورفولوجيا الحكاية ـ ثم استدراكات كلود ليفي شتراوس/ C .Lévi-Strauss، وغيرهما. لتنفتح هذه المدرسة بعد ذلك على حقول معرفية أخرى. من قبيل: سيمائية الأهواء مع جاك فونتاني/ J.Fantanille ونظرية الكوارث مع روني طوم (R.Thome) وجون بيتيتو كوكوردا (J.P.Cocorda)، ومفهوم التشاكل (Isotopie) مع فرانسوا راسيتي (F.Rastier). بحيث أغنت هذه الإبدالات النظرية السيميائية وجعلت منها إطارا حاضناً لنصوص ذات أبعاد مختلفة (اجتماعية وسياسية ودينية). أصبح من الضروري على كل من يتبناها هذه الرؤية وهذا المنهج، أن يضع في حسبانه أسسها الإبستمولوجية. تغيرت على إثرها الأسئلة

المطروحة على النص. تجاوزت الأسئلة المتداولة: ماذا يقول هذا النص؟ من يقول هذا النص؟ لتتحول إلى سؤال: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟(١). بهذا شكل سؤال المعنى قطب الرحى في الفكر الغريماسي. لذلك فالتحليل يجب أن يظل محايثاً ومقتصراً على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه كيفما كان. لأن (المعنى سيعتبر إذن كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة)(٢). لا يتحقق هذا إلا من خلال التعرف على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقاً وبنية في الوقت نفسه. إنها ليست مجرد مفاهيم عارية من أي غطاء حضاري. بل هي نماذج معرفية تخفي داخلها نمط الحياة والموت وإنتاج القيم. فعلى الرغم من كونها تقدم نفسها على أساس أنها نموذج في تحليل مختلف النصوص السردية، إلا أنها في واقع الأمر فلسفة في المعنى وطرق إنتاجه وأنماط وجوده وانتشاره. لأن التجلي لا يشكل سوى حالة مرئية لحالات تتخفى في أشكال ونماذج مجردة لا يمكن أن تحضر في الذهن/ الوعي إلا من خلال نسخ تخبر عن تحققها دون أن تساعدنا على إدراك جوهرها. يقف وصفه عند حدود تحديد العناصر التي تشكل التجليات المتعددة. إنها موجودة في البنية الدلالية المنظمة على شكل محاور سابقة في الوجود على التجلي النصي. لإدراك فحوى هذا التصور. كان من الضروري الاستعانة بمجموعة من التصورات الفلسفية الخاصة بالإدراك وإنتاج القيم وتداولها. لأن في غياب هذا الوعي تبقى تلك المفاهيم والتصورات (شأن المربع السيميائي)، عبارة عن طلاسم غير مفهومة.

• النقد السميائي وسؤال المعنى:

شكل البحث السيميائي باعتباره مقاربة في الدلالة، تياراً قوياً استجمع حوله العديد من الأتباع طيلة ما يزيد عن أكثر من نصف قرن من الزمن. لم يكن وهجه ناجماً عن أزمة في النسق المعرفي المتعلق بفهم إنتاج الدلالة الآليات التي تتحكم في اشتغالها فحسب، بقدر ما كان أيضاً نتاج ضرورة نابعة من صيرورة المعرفة المعاصرة التي تتوخى محاكاة النماذج العلمية في صلابة أجهزتها وتقعيدها. بهذا استطاعت السيميائيات بحكم نضجها مع البنيوية في الستينيات. أن توجه الاهتمام نحو أهمية الدلالة وتقعيد القوانين التي تشتغل بها، وبخاصة في مجال السرديات. أمدت الكثير من الدراسات بأدوات مبهرة ونماذج قارة لتحليل النصوص والخطابات سواء أكانت لغوية من قبيل الإبداع أو الكلام العادي. أم غير لغوية من صنف طبيعي أو صناعي أو ثقافي.

مما لا شك فيه أن السيميائيات البنيوية قد تبلورت بوصفها نظرية ومنهجاً في تفسير النصوص ودراستها نتيجة للصعوبات التي واجهت اللسانيات على مستوى الدلالة. خاصة في اشتغالها على التعابير التي تتجاوز حيز الجملة. ومقاربتها الجمل الملتبسة والرموز والمعجم. لكن السيميائيات تجاوزت مجال اشتغالها في حدود أنماط الخطابات اللغوية المختلفة، لتتعداها إلى غيرها من الانتاجات الفنية وغير الفنية التي تعتمد وسائط أخرى غير اللغة. كما أنها وسعت مجال اشتغالها، ليشمل أنماط الفضاء وممارسات فعلية مثل: الطبخ، الموضة، الخ... فجعلت من نفسها نظرية شاملة وعلما عاما لكل العلوم. بيد أن السيميائيات البنيوية ستتخذ من النصوص الفولكلورية والأدبية نموذجاً أساسياً لبناء ذاتها. نظراً لما توفره لها هذه الأخيرة من مادة (على مستوى التعابير الموسعة) لحل معضلات الدلالة. هكذا تجعل السيميائيات البنيوية من مهامها الرئيسية، الكشف عن البنيات المنتجة لدلالتها. بغض النظر عن اختلاف النمط الخطابي الذي تتوسل به للتعبير عن موضوعاتها. كما تعتبر كل الإنتاجات مهما تباينت أشكالها التعبيرية خاضعة للبنية المنتجة للدلالة نفسها. بل إنها تعد العالم الطبيعي خطاباً مبنياً يخضع بدوره لهذه البنية. محاولة بذلك حل معضلة المرجع التي شكلت هاجسا لكل النظريات التي اشتغلت حول الدلالة(٣). يروم التوجه السيميائي البنيوي، إذن تأسيس أجهزة نظرية قادرة على تفسير إنتاج دلالة النصوص وضبط مستويات هذا الإنتاج. لكي يكتسي صورته اللسانية النهائية بوصفه تعبيراً خطابياً. لأجل هذه الغاية، اضطرت السيميائيات البنيوية إلى الاستدانة من اللسانيات حتى تحقق كفايتها على مستوى الصورنة النظرية. والترسيمات الأساس التي تحتاج إليها في إرساء عالمها النسقي. هذا مع تكييف ما استدانته مع متطلبات الحقل الذي تعمل داخله. ولعلها بفعلها هذا كانت توفر لنفسها (على الأقل) وعياً نظرياً في صدد موضوعها. على خلاف النحو اللساني. لكن هذا الوعي لم يستثمر في أقصى اقتضاءاه للكشف عن نوعية الموضوع المتجددة. بقدر ما استثمر المنهج لصالح ذاته ليحقق كفايته الخاصة. وليجعل من نفسه علماً مفسراً لكل العلوم الأخرى. سوف تظهر السيميائيات



البنيوية إلى الوجود، بعدها منهجاً مستقلاً يحمل في طيات بوادره الأولى ملامح النزوع نحو الاكتمال، مع كتاب – الدلالة البنيوية – لغريماس. ليتطور فيما بعد ويكتسب نضجه في أعمال أخرى. إن الأساس الذي قام عليه هذا المنهج، هو إعادة النظر في الأسس التي قامت عليها الدراسة الدلالية. وذلك بجعلها عملاً مستقلاً بذاته. يستهدف تفسير إنتاجها بغض النظر عن اختلاف أشكال التعبير التي تتمظهر عبرها. مما يمكن من معاينة تكون الدلالة ابتداء من أصغر وحداتها إلى أكبرها، مبرزاً أنظمة مفصلتها ومستوياتها ومراقيها المختلفة. لم يكن الجهد النظري الذي بدل في هذا الاتجاه، لينفصل عن متطلبات النظرية اللسانية خاصة على مستوى النحوية بما تقوم عليه من بنية ذهنية كونية. إذ سوف تعمل السيميائيات البنيوية على إنشاء نحوية دلالية ذات بنى متدرجة: من العمق إلى السطح واضعة (في المستوى الأكثر تجريداً ونحوية) البنية الدلالية التي تختزل عادة في المربع السيميائي.

ثمة من صنّف العلامة بحسب طبيعتها، والوسيلة لنقل المعنى فيها. بحيث أطلقوا عليها مصطلح الرمز. ثم ميزوا بين الرمز الإشاري والرمز السيكولوجي والرمز اللغوي. تعني لفظة رمز في منطق بيرس، العلامة التي تقوم على التواضع الاجتماعي. وقد جاءت كالتالي:



• الرمز الإشاري: عبارة عن حركة أو إشارة يقوم بها الفرد من أجل نقل معنى ما. بمعنى الاستعمال الإرادي لعضو من أعضاء الجسم للتعبير عن دلالة من الدلالات: اليد، الرأس، الرجل، الأصبع، الخ...

٢- الرمز الانفعالي أو السيكولوجي: تأتي نتيجة حالة نفسية معينة. قد تكون إرادية: حركة معينة. الشفتين، العينين، الخ... وقد تكون غير إرادية: احمرار الوجه أو اصفراره، جحوظ العينين، الخ..

٣- الرمز اللغوي (العلامة اللغوية): عرفها دي سوسير في ضوء علاقة ذهنية ثنائية. إنها عبارة عن اتحاد صورة صوتية بأخرى مفهومية. تشتغلان على المستوى السيكولوجي (التصور) وعلى المستوى الفيزيولوجي (القناة الصوتية). بحيث يكون لهذا النشاط ميزة كل من ينتمي إلى اللغة نفسها. بهذا تُفَسّر اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية. بمعنى أنها ترتكز على علاقة مُتَبادَلة بين النطق والسمع. وإتماماً لبناء هذا التصور/ Le concept الجديد عن العلامة، يرى دي سوسير أنها كيان تفسير ذو وجهين. وهما: التصور ويضع له مصطلح الدال/ Le signifiant. والصورة السمعية يضع لها مصطلح المدلول/ Le signifié. بهذا، فالعلامة اللغوية عبارة عن صورة سمعية (صوتية). قابلة لأن تتحول إلى أصوات إذا كانت مكتوبة. وصورة ذهنية أو مفهوم للموجود الذي يشار إليه. يرى أنه أصبح من الممكن الحديث عن علم يدرس حياة الدلائل في الوسط الاجتماعي. وبالتالي، فإن هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي. بهذا، لا يجب تجاوز ذلك الاستخدام المشترك لمجموعة من المفاهيم والمقولات التي تنتمي في الأصل إلى علم الدلالة. فقد استخدم غريماس نفسه مفهوم علم الدلالة البنيوي للتعبير عن التصور السيميائي للأشكال الدالة. التي يكتشفها الفرد والمحددة بالمبادلات بين الأشخاص. ذلك أن تعدد الأسس والمصادر المعرفية لنظرية غريماس السيميائية، جعلها تتميز بنوع من التعقيد. كما تميزت تصوراته المنهجية بنوع من الشكلنة. وكذا الابتعاد عن الأحكام الحدسية التي لا نتائج لها في تحليل الوقائع الدلالية(٤). إن السيميائيات السردية في نظره، عبارة عن تساؤل حول مختلف الصيرورات المنتجة للمعنى عبر توسط سردي. إنه بمثابة ذلك الفاصل والرابط بين القيم المجردة وبين بعدها المشخص في وضعيات إنسانية بعينها. لأن بؤرة السرد تتمركز فيما هو سابق على النص. إنها مودعة في صيغ مجردة وقابلة للتشخيص في فضاءات قادرة على احتضان الفعل الإنساني. قد يتحقق في حياة الناس لا في النصوص الصامتة. يحتضن كل ممكنات الفعل كما يصاغ داخل الفعل السردي. تنتظم في هذا المستوى كل القيم المتداولة بين الناس ومن خلالها يحكمون ويقبلون الآخر أو يرفضونه وينظمون علاقاتهم مع بعضهم البعض ومع محيطهم. بمعنى أن المعنى مبرمج بشكل سابق في مستويات مجردة لا ترى إلا من خلال تشخيصها في وضع معين. مما يقتضي تحويل هذا المجرد إلى مشخص يصور أشكالا خطابية (حياتية) قادرة على استيعابه. ذلك أن المعنى (لا يدل على ما تود الكلمات قوله فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك قصدية وغاية بلغة الفلاسفة (...) إن المعنى مرادف لإجراء موجه، مفترض ويفرض، كما هو كل إجراء سيميائي،نسقاً أو برنامجاً ممكناً أو محققاً)(٥). لذلك لا يمكن للباحث أن يعرف عن هذا المعنى أي شيء إذا كان يشكو من غياب مصطلحات خاصة تجلو سمكه وأشكال تجليه. لهذا فإن دربة الباحث وذكاءه لا قيمة لهما أمام ما يمكن أن تقدمه الخطاطات التحليلية من

أدوات تمكنه من الكشف عن أسرار النص. لأن (الحديث عن المعنى يقتضي بناء لغة بلا معنى. فذاك هو شرط الموضوعية) (٦).

• غريماس وسؤال للمعنى:

انطلق غريماس من مسلمة بسيطة مفادها أن عالمنا إنساني في حدود كونه مستودعاً للمعنى. فخارج هذا المعنى، ليس هناك سوى السديم أو الحسي الذي لا يكشف سوى عن حسيته ذاتها. بهذا، ستكون المهمة الأساسية في عمل الباحث السيميائي (أو عمل كل الباحثين في العلوم الإنسانية) هي التعرف على الطريقة التي ينتج من خلالها معانيه. وذلك من خلال مجموعة من الأسئلة. كيف تتسرب هذه المعاني إلى محيطه؟ وكيف تصبح هذه الأشياء و الظواهر مستودعا لهذه المعاني؟ شكلت هذه الأسئلة منطلق غريماس نحو بلورة صيغ شكلية. تساعد الباحث على وضع اليد على ما يشكل اللحظات الأولى في بروز المعنى. وهو ما يشير إلى الأشكال الأولية لكل صيرورة دلالية. فكل شيء يبدأ في تصور غريماس من بنية دلالة بسيطة هي المحدد الأصل واللاحق للأكوان الدلالية المركبة التي تنتشر في النصوص وفي كل الوقائع الإبلاغية الإنسانية. تحتضن هذه البنية أشكال التمفصل الأولي للدلالة. إنها تمكننا من الحديث عن (معنى قادر على التدليل). بمعنى قادر على الانتشار خارج نواته الأولى. لكن لن تكون هذه البنية سوى محوراً دلالياً. يجمع ضمن علاقات تقابلية بين حدين متناقضين. لا يمكن لمعنى أحدهما أن يستقيم دون استحضار معنى ضده. كما هو على سبيل التمثيل مع قصير – طويل، أو شر – خير. يتعلق الأمر بوحدات دلالية صغرى هي ما يشكل تعريفاً إيجابياً للواقعة وقابلاً لأن ينتشر في وحدات أكبر. نسميها النصوص استناداً إلى سقف دلالي عام. يطلق عليه غريماس التناظر. وهو ما يشكل الجدع المشترك الذي يضمن تماسك النص وانسجامه. ومن أجل ذلك نحت ترسانة من المفاهيم والخطاطات اضطرته في النهاية إلى إصدار قاموس خاص من جزأين. إن السيميائي عند غريماس، لا يختلف في عمله عن كل الذين يقدمون أدوات تساعد عل تركيب محرك أو تشغيل آلة أو شرح نظريات في الفيزياء أو الرياضيات. وليس غريباً أن يستعير من الفيزياء الكثير من مفاهيمها من قبيل – التناظر – والنظير – والتوتير... الخ... إن المحلل لا يستثير معنى من داخله. بل يبحث عما وضعه المؤلف في النص بوعي منه أو بدونه. لذلك كان من أشد المناهضين لنظريات التأويل وجماليات التلقي. لكون المعنى متعدد في الواقع والاحتمال كما أنه قابل للانتشار في كل الاتجاهات. لكن المؤلف قادر على التحكم في صبيبه وتوجيهه بما يخدم غاية معنوية مسبقة. إن النص مكتف بذاته. وكل ما يمكن أن يقوله لا يكمن سوى فيما تضمنه المحور الدلالي الأصلي الذي تفيض عنه المسارات الدلالية المتحققة. لذلك لم يكن للتأويل في تصوره أي سند علمي. لأن القول بتعددية القراءة ليس سوى ذريعة للتخلي عن التحليل. أما اعتبار النص مصدراً لدلالات لا حصر ولا عد لها، فمعناه أن الذات التي تنتجه هي إما وحش كاسر، وإما كائن يفتقر إلى الوحدة في ذاته كما يرى سعيد بنكراد(٧). إذ ليس هناك سوى مركز واحد للنص على المحلل أن يصل إليه عبر سلسلة من التبسيطات ستنتهي عند نقطة لا شيء بعدها. إن الوجه المشخص لا يحيل على مشخص آخر. بل يجب أن يقود إلى العودة إلى الأصل. بهذا التصور العام حول المعنى. اختصر غريماس تصوره للمعنى. فأين يتجلى هاجس المعنى في تصوراته المنهجية؟

• المنهج الغريماسي والبحث عن المعنى المفقود:



جاء التحليل المحايث باعتباره ردة فعل على المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية. كما دعا أنصار هذا المنهج إلى ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي. نظراً لوجود نمط خاص ونظام متعلق به. إن الأدب حسب هذا المنهج،

عبارة عن (كيان لغوي مستقل أو جسد لغوي أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه. لا صلة لها بخارج النص) (٨). إنه لا يقول شيئاً عن المجتمع ولا عن نفسية الأديب، بل موضوعه هو الأدب نفسه. بهذا تبنى التحليل السيميائي نفس النهج الذي سلكه الشكلانيون الروس والبنيويون. فقد رأى ج. غريماس/ j.Greimas ضرورة أن يكون تحليل النصوص (محايثاً مقتصراً على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي



عنصر خارجي عنه)(٩). لقد استفاد غريماس مما جاء به الشكلاني بروب/V. Propp . كما استفاد من ملاحظات الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس كثيراً. إن ما ميز قراءة غريماس لمشروع ف. بروب الوظيفي هو ذلك التعديل الذي يسجل نوعاً من التواصلية بين مشروعيهما. لأن مشروعه ما كان ليرى النور لولا وجود العمل المتميز الذي قام به بروب. لكن تميزت نظرية غريماس بنوع من الشمولية في التصور وفي التحليل على السواء. حيث تكمن هذه الشمولية في قدرتها على استيعاب عناصر شتى. تنتمي إلى عدة نظريات سردية سابقة: خاصة نظرية بروب الوظيفية. بهذا انصبت اهتماماته على تناول المعنى النصي من خلال المستوى السطحي على زاويتين. تركز الأولى على المستوى السطحي. يتم فيه الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها. من أجل تشريح البنيات السردية. لأنها عبارة عن (جملة من الحالات والتحويلات التي تطبع الشخوص من خلال الأدوار التي يؤذونها في إجراء التحويل)(١٠). لأن كل محكي يحمل في طياته حبكة. تشكل ذروة الصراع في علاقات الشخوص بعضها ببعض. يتجسد هذا في وضعية افتتاحية تسمى الحالة الأولية/ Etat initial. تتميز بالتوازن. وصولاً إلى الوضعية الختامية/ Etat final. يعاد من خلالها استرجاع ذلك التوازن بعد (جملة من التحولات الناتجة بفعل حدة التوترات المتصاعدة بين علاقات الشخوص)(١١). حيث تكون نتيجتها وقوع اضطرابات والسعي بكل قوة لاسترجاع التوازن وتحقيق المشروع المستهدف من خلال استرجاع موضوع القيمة/ Objet de valeur شأن السردية كذلك عند جماعة أنترفرن/ Groupe d>entervernes. إنها عبارة عن (ظاهرة لتتابع تلك الحالات والتحويلات المسجلة في الخطاب والمسئولة عن إنتاج المعنى)(١٢). بهذا الانتقال يحدث التحويل من وضع إلى آخر من خلال تسلسل منطقي للأحداث. يؤدي في النهاية إلى الإمساك بجوهر الدلالة.

أما الثانية، فيتم من خلالها تناول المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. إنه المستوى السردي الأكثر تجريداً. يسعى إلى إعطاء شكلا لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب. أما النص فإنه عبارة عن متتالية من الحالات والتحويلات. إذ من خلاله (تعنى السيميائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة)(١٣). وذلك من خلال وضع تصنيف للملفوظات السردية/les énonces narratifs التي تعتبر أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي. إن إثارة غريماس في نظريته لمسألة المعنى، يعني أن (مقاربة نص ما، لا يكون لها من معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل)(١٤). يتجلى أهم ما قام به غريماس عند طرح نظريته في استئصال مواطن الغموض في أنموذج بروب الوظائفي. وذلك من خلال إضافة تصحيحات لازمة. وصل من خلالها إلى اختزال وظائفه من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل. تتحدد الوظيفة من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية. لكون الفعل هو أساس تعريف الوظيفة حسب فلاديمير بروب. أما التناقض الذي تداركه فيما بعد غريماس في مفهومه هذا للوظيفة، فارتبط بوظيفة رحيل البطل. فإذا كان رحيل البطل يعد فعلاً/ وظيفة، فإن العكس لن يكون كذلك. حيث لا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة. بل باعتباره حالة. تستدعي فعلاً يخرج بنتيجة مفادها أنه (عوض الحديث عن الوظيفة، يجب الحديث عن الملفوظ السردي)(١٥). بهذا استند غريماس إلى هذه التعديلات، من أجل تقديم صياغة جديدة لنموذج بروب الوظائفي. فبدل الحديث عن الوظيفة، أكد غريماس على الحديث عن الملفوظ السردي. وبدل الحديث عن دوائر الفعل، أكد على الحديث عن العامل/Actant باعتباره بؤرة الاستثمار الدلالي. بهذا قام بتقليص العوامل إلى حدها الأدنى. بهذا شهدت الدراسات النقدية التي تهتم بالسرد مع غريماس تحولاً جذرياً. بحيث نجح بشكل بارز في شكلنة المثال الوظائفي وتطويعه. ليصبح قابلاً للتطبيق على كل الأنماط السردية.

أ ـ مستويات النص عند غريماس:

إن أي تناول لمختلف النصوص السردية حسب غريماس، يستلزم القيام بتحديد ما يسمى بمستويات الوصف/Les niveaux de description التي تتوزع عليها هذه العناصر. حيث قسم

السيميائيون النص إلى مستويين اثنين:

١ـ المستوى السطحي/ Le niveau de surface .

٢ ـ المستوى العميق/ Le niveau de profond.

يقوم المستوى الأول برصد تركيبتين اثنتين تقعدان لنظام العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى:

أ ـ تركيبة سردية: تضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات وبالتحولات.

ب ـ تركيبة دلالية: تضبط في نص ما الترابط الخاص بالصور ومولدات المعنى.

أما في المستوى العميق، فهناك تصميمان يعملان على ضبط العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى:

أ ـ شبكة علاقات تنجز تصنيفاً لقيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

ب ـ نسق عمليات أو إجراءات. ينظم الانتقال من قيمة لأخرى.

إذا كان المعنى يتولد من اختلاف الملفوظات السردية، فإن تحليل التركيبة السردية لخطاب ما، هو في العمق وصف ورصد للاختلافات التي تتكشف عن توالي النص وصيرورته. لدرجة يحدد معها غريماس السردية/ La narrativité بأنها عبارة عن (هجمة القطع على الديمومة الخطابية لحياة أو حكاية فرد أو ثقافة. إن التمفصل لحالات منفصلة تتموضع بينهما تحولات. هو ما يسمح بوصفها مبدئياً، بشكل ملفوظات فعل مولدة لملفوظات الحالات. هذه الأخيرة باعتبارها ضمانات الوجود السيميائي للذوات في علاقتها بالموضوعات المحملة بالقيم)(١٦). هذه الطبيعة الخاصة للنص السردي المتمثلة في الانتقال من حالة لأخرى، مروراً بفعل تحويلي معين، هي التي مكنت غريماس من وضع تصنيف أولي للملفوظات السردية/ Les énoncés narratifs باعتبارها أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي لصنفين اثنين. يختص بعضها في إبراز طبيعة الحالات. أسماها بملفوظات الحالة/ Enoncés d'état. أما الأخرى، فتختص في إبراز أشكال التحولات. أسماها ملفوظات الفعل/ Enoncés de faire. لكنهما معاً (ليسا سوى تمثيلات منطقية/ دلالية للأفعال وللحالات) (١٧). إن هذا ما يقابل على المستوى النحوي التقليدي تصنيف



المحولات للأوصاف وللأفعال. حسب ما تعكسه من سكونية وديناميكية. لكن من أجل تحديد دقيق لملفوظ الحالة، لا بد من الاستعانة بمفهومي الذات والموضوع. ما دامت مهمة هذا الملفوظ لا تتعدى مسألة وصف نوعية العلاقة المقامة بينهما. ومادام كذلك الحديث عن ذات أو موضوع بمفرده وبمعزل عن الآخر شيئا غير مقبول. نظراً للعلاقة التلازمية والتكاملية الموجودة بينهما. لا يتحقق هذا إلا من خلال دخول الموضوع دائرة اهتمام ورغبة ذات معينة. ليصبح موضوع قيمة. على أن الذات لا تعني عنده الشخصية. كما لا يعني الموضوع الشيء نفسه. إذ هناك نوعان من ملفوظات الحالة تبعاً لنوعية العلاقة التي تقيمها ذات الحالة بموضوع رغبتها. تتفرع هذه الملفوظات (الحالة – الفعل) بدورها إلى ملفوظات جزئية (الحالات) ملفوظ حالة الانفصال، ملفوظ حالة الاتصال. وإلى تحولات: اتصالية وانفصالية. فما دام كل تغيير قد يطرأ على حالة الاتصال لا يمكن أن يفضي إلا لحالة انفصال، فإن هذا الوضع الأخير، لا يعني لغريماس غياب كل علاقة بين العاملين.

الهـوامـــــش:

(١) بوطيب (عبد العالي)،غريماس والسيميائيات السردية، مجلة علامات في النقد (السعودية)، الجزء٢٢، المجلد ٦، ديسمبر ١٩٩٦، الصفحة: ٩٢.

(٢) العابد (عبد المجيد)، مباحث في السيميائيات، الطبعة١، دار القرويين، الدار البيضاء٢٠٠٠، الصفحة: ٣٤.

(٣) جيران (عبد الرحيم) سراب النظرية، الطبعة١، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، ٢٠١٣، الصفحة: ٦٧.

(٤) بوطيب (عبد العالي)، كريماس والسيميائيات السردية (مرجع سابق)، الصفحة: ٩٤.

(٥) بنكراد (سعيد)، في الذكرى المئوية الأولى لميلاد كريماس، مجلة علامات (المغرب)، العدد: ٤٧، ٢٠١٧، الصفحة: ١٠.

(٦) بنكراد (سعيد) (مرجع سابق)، الصفحة:١٠.

(٧) المرجع نفسه الصفحة: ١٢.

(٨) بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، الصفحة:١٠٥.

(٩) بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية ـ مدخل نظري)، ط١، منشورات الزمن، الرباط،٢٠٠١، الصفحة: ٧٥.

(١٠) بوطيب (عبد العالي)، كريماس والسيميائيات، (مرجع سابق)، الصفحة:١١٠.

(١١) المرتجى (أنور)، سيميائيات النص الأدبي، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، الصفحة:٨٠.

(١٢) بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية (مرجع سابق)، الصفحة:٧٨.

(١٣) العابد (عبد المجيد)، (مرجع سابق)، الصفحة:٣٩.

(١٤) بادي (محمد)، سيميائية مدرسة باريس، مجلة: عالم الفكر (الكويت)، المجلد٣٥، العدد٣،٢٠٠٧، الصفحة:٢٨٩.

A. J. Greimas، Du sens، essais sémiotique، seuil، Paris، ١٩٧٠، P : ٩٤.

(١٥)

(١٦)بوطيب (عبد العالي)، كريماس والسيميائيات السردية، (مرجع سابق)، الصفحة:٩٤.

(١٧) المرجع نفسه، الصفحة:٩٤.

مشكلة المنهج في مقاربة النصوص



محمد الزاهدي - ناقد مغربي

ثمة علاقة قوية بين (المؤلف، والنص، والقارئ) إذ لا يمكن أن نجد نصاً من دون مؤلف، كما لا يمكن أن نجد قارئاً من دون نص. وهنا نستطيع القول بكل ثقة أنه لا وجود لشيء اسمه (موت المؤلف) أو (موت النص) و(ميلاد القارئ).

لقد أعلن (رولان بارت) في مقالته المعنونة (بموت المؤلف) عن ضرورة عدم الالتفات إلى وجود المؤلف، لأنه عندما ينتهي من كتابة العمل فإن دوره ينتهي، ومع هذا الانتهاء يبدأ القارئ عمله بقراءة النص. بمعنى أن بارت أعلن عن فكرة موت المؤلف باعتبارها ضريبة لولادة القارئ، حيث قال: «ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ».(١)

رغم أن هذا القول يعد قولاً مباشراً وصريحاً، إلا أنه يحمل معنى أخر خفي، وهو أن المقصود الحقيقي هنا ليس المؤلف، وإنما القارئ الإيديولوجي الذي يقرأ النص وفق إيديولوجية محددة، بالإضافة إلى هذا فإن موت المؤلف يحدد بشكل عام طريقة مقاربة النص الأدبي نفسه ولغته نفسها لقراءة الأثر الأدبي بموضوعية، بكلمات أخرى: أن نبعد المؤلف بمعنى أن نقدم نظرة واسعة لأعماق النص من دون الالتفات إلى خارج النص، مثلما يقول رولان بارت مسوغاً وجهة نظره بقوله: «ولذا فإن صورة الأدب الموجودة التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة، قد ركزت بشكل جائر على المؤلف، وشخصيته وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه، ولا يزال قوام النقد، في معظم الأحيان، ينصب على القول مثلاً: إن عمل (بودلير) يمثل إخفاق الإنسان بودلير، وإن عمل (فان غوخ) يمثل جنونه، وإن عمل (تشايكوفسكي) يمثل رذيلته، وهكذا فإن البحث عن تفسير العمل، يتجه دائماً إلى جانب الشخص الذي أنتجه». (٢)

وبعد هذا الطرح الذي يدعوا إلى التخلي عن المؤلف، وعدم ربطه بالأثر الأدبي لأنه لا يفيد القارئ في إنتاج معنى النص، فهذا تصور خاطئ فمن يتبنى هذا الفكر، وهذا التصور لا بد له من أن يعيد النظر فيه، ويتمعن في حقائقه، فأي عملية كيفما كانت طبيعتها تحتفظ بعناصرها الأساسية، وإذا ما تطورت تغير من طبيعة تلك العناصر، ولا تحذف عنصراً من ضمن تلك العناصر.

ونقدم مثالاً على هذا فعملية صناعة الطاولات «تتطلب ثلاثة عناصر أساسية (الصانع، والخشب، والمشتري)، إذا تم حذف العنصر الأول ألا وهو الصانع هل يمكن للطاولة أن تصنع والمشتري يشتري؟

الجواب: لا يمكن، ولكن يمكن تفاوت قيمة هذه العناصر من نص لآخر، تارة يكون الدور المهم على الصانع إذا أبدع في صناعة تلك الطاولة، وتارة على المادة إذا كانت مادة جيدة، وتارة على المشتري الذي يطلب من الصانع أن يصنع له طاولة ذات موصفات معينة وبتكلفة محددة...

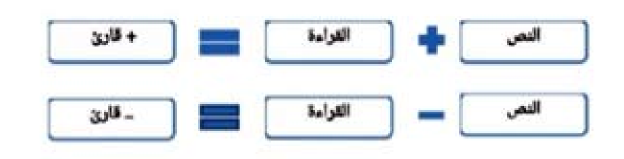
إذن الأدوار تختلف من عمل لآخر، وهذا ما ينطبق تماماً على العملية الأدبية، فالنص هو الذي يحدد العنصر المهم في هذه العملية تارة نجد المؤلف له أثر قوي في ذلك العمل، وتارة نجد النص ذاته هو أساس ذلك العمل بلغته وأسلوبه وما يكتنزه من معاني خفية، وتارة نجد أن القارئ هو من يمتلك مفاتيح ذلك النص وفهمه وسبر أغواره.

وهذا ينطبق تماماً على من يقول هذا عصر القارئ، وموت النص، عن أي موت تتحدث، هل الموت الرمزي؟

هنا سأطرح سؤالاً واحداً، لماذا سمي القارئ بقارئ؟.

الإجابة لأنه يقرأ ويفسر ويحلل.

ماذا يقرأ؟...... يقرأ النص، إذن:



كيف يمكننا تصديق هذا التصور الذي يتجاوز النص بكل مكوناته وأفكاره ولغته لننتقل إلى القارئ ونسلط الضوء عليه، وندخل في متاهات لا معنى لها سوى تصورات مجردة، تظل عبارة عن تأويلات تمنح للقارئ.

وبالتالي فهدفنا الأساسي والرئيسي هو عدم إقصاء عنصر من عناصر العملية الإبداعية وتهميشه مهما كانت قيمة ذلك العنصر، لأنهم يلتقون في العملية الإبداعية بفضل خصوصياتهم ومكانتهم وأدوارهم.

ولهذا إذا أردنا تحليلاً وفهماً فعالاً وناجعاً، لا بد من تضامن هذه الأجزاء قصد تشكيل وتوليد فهم صحيح ومنطقي ومتماسك، دونما تغييب لحضور طرف من أطراف العملية القرائية (المؤلف، النص، القارئ). وهو ما يجعل مناهج مقاربة النصوص الأدبية وقراءاتها تتنوع

على اتجاهات ثلاثة وهي:

• الاتجاه غير النصي:

يربط هذا الاتجاه النص بمنابعه وبما يؤثر في نشأته من عوامل وظروف وأسباب، باحثاً عن علاقة النص بالسياق الخارجي الذي نشأ فيه، مؤكداً على مفهوم الانعكاس الرامي إلى أن النصوص الأدبية هي مرآة للعوامل والظروف الخارجية، وينطلق هذا الاتجاه من مبدأين اثنين هما:

الأدب والأديب: ليس مستقلين بذاتهما بل يعيشان في بيئة ووسط اجتماعي وظرف تاريخي ووضع سيكولوجي يتفاعلان معهم.

الإنتاج الأدبي: ليس منفصلاً عن سياقه الخارجي.

فلقد «ركّز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي على مبدعه، وذلك بتتبع سيرته وسيرة عصره فأخذوا يجرون تحليلاتهم على نفسيته وعقده حتى جعلوا من النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها»(٣)، حملت النص أحادية المعنى، وقتلت فيه قابليته للتداول بأن جعلت مهمة القارئ محصورة في تحصيل ما أحيط بالنص من ظروف اجتماعية وتاريخية ونفسية، دفعت المؤلف لإنتاج هذا العمل الأدبي.

لكن في حقيقة الأمر نجد بعض النصوص فعلاً يحضر فيها هذا الاتجاه بشكل قوي، مقارنة مع باقي الاتجاهات.

• الاتجاه النصي:

في هذا الاتجاه يتم التركيز على الأثر الأدبي لذاته، دون النظر في أبعاده الخارجية، ولقد ظهر هذا الاتجاه في الموجة النقدية الحديثة التي تميزت بمرحلية حتى وصولها إلى الدراسات اللغوية (اللسانية) التي سلبت النص الأدبي من ماهيته، وجعلت منه بنية مغلقة، وأنساق لغوية مترابطة ومتكاملة معلنة أن النص «هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع»(٤) ، وأنه «ليس أدبياً بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنما هو أدبي بحكم صياغته، وأسلوبه، وطريقته، ووظيفة اللغة الفنية فيه»(٥)، ليخلص هذا الاتجاه إلى اعتماد آليات لغوية في دراسته للنصوص الأدبية باعتباره بنية تشكل نسقاً من العناصر الداخلية المتعالقة فيما بينها بعلاقات تشكل نظاماً داخلياً يحكم النص الأدبي، لذا تقوم الممارسة النقدية في هذا الاتجاه على دراسة النسق الداخلي في النص الأدبي من خلال دراسة المستويات النصية. من الناحية الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والمعجمية، والأسلوبية، حيث يهتم هذا الاتجاه بدراسة هذه المستويات والعناصر من خلال الوقوف على العلاقات الرابطة فيما بينها، وبهذا فالاتجاه النصي يدرس النص الأدبي من داخله، ولا يُولي اهتماما لمجتمعه ولا نفسية صاحبه.

وهذا الاتجاه هو الآخر يحضر بقوة في بعض النصوص على غرار باقي الاتجاهات.

• اتجاه القارئ:

هذا الاتجاه تجاوز ما هو غير نصي، وما هو نصي ليصل إلى الطرف الثالث في العملية القرائية، وهو القارئ أو المتلقي، الذي أعتقد أنه هو الوحيد الذي سيحافظ على امتداد النص، وتحديد قيمته على مر الأزمنة، «لأنه في الوقت الذي يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت وفي كل عصر من العصور»(٦)، ليتغير مفهوم القراءة، إلى نطاق أوسع من التلقي السلبي والمتعة المؤقتة التي تنتهي بالفراغ من السطر الأخير النص، بل تجاوز هذا، وأصبح حضوره ضرورياً حراً طليقاً لا سلطة مؤلف تقيده، ولا سلطة نص تكبله. فلقد صار يصنع ثنائية حوارية بين المعاني، والأبنية اللغوية مع الحافزية والاستعداد النفسي للتحليل، وإنتاج المعاني، وإعادة بناء النص دون أن تفقده جوهريته.

وبالتالي ومن خلال هذه الاتجاهات الثلاثة نرصد أنه لا يمكننا الفصل بين هذه الاتجاهات، والاعتماد على واحد منهما في مقاربتنا للنصوص دون إشراك باقي الاتجاهات، لأن طبيعة الأثر الأدبي هي التي تفرض الاتجاه الأنسب والأقوى في مقاربة النص، لكن هذا لا يعني التخلي عن الاتجاهات الأخرى وإنما نرصد نسبة الحضور فقط. لأننا إذا أمعنا النظر في هذه الاتجاهات الثلاثة، نرى هناك تماسكاً وتكاملاً فيما بينهما، ويظهر ذلك في العلاقة القائمة بينهما، حيث لا يمكن فصلهما. فلكل عنصر له علاقة سببية بالعنصر الآخر، وهذا ما أبرزناه في الفقرة الأولى، حيث نجد زكي نجيب محمود هو الآخر يذهب في نفس الطرح، حيث يقول «عناصر الموقف ثلاثة، (كاتب، كتاب، قارئ) فلولا الكاتب وكتابه لما كان القارئ، وبالتالي لما كان ثمة ناقد، وكذلك لو كتب كاتب كتاباً لغير قارئ - في حاضر الأيام أو مستقبلها - كأن يستخدم رموزاً لا يفهمها سواه، لفقد الكاتب أخص خصائصه، وبطل بهذا أن يكون كتاباً بالفعل والأداء، فعملية التوصيل من الكاتب إلى القارئ - عن طريق الكاتب - شرط ضروري لتكتمل للموقف عناصره».(٧)

وسنحاول توضيح هذه العلاقة في الخطاطة الآتية:



فمن خلال هذه الخطاطة التي قمنا برسمها، لنوضح العلاقة القائمة بين الاتجاهات الثلاثة، التي تجتمع من أجل إنتاج معنى كافي وشافي للنص المدروس.

لكن لنصل إلى هذا التحليل في الممارسة التعليمية، وخاصة عند مقاربة النصوص الأدبية، لابد وأن نمد القارئ (المتعلم) بمجموعة من الآليات المستقاة من الاتجاهات الثلاثة.

الاتجاه الأول (اتجاه غير نصي): ينبغي للقارئ (المتعلم) أن يكون ملماً بالأحداث التاريخية، والاجتماعية التي واكبت مختلف العصور، بالإضافة إلى تمكنه من الجانب السيكولوجي أيضاً، وأن يكون ذو ثقافة واسعة في المجالات الأدبية والفكرية وحتى العلمية، فهو يكتسب هذه الكفايات من المواد المدرسة مثل: مادة الاجتماعيات، والفلسفة، التربية الإسلامية...، وغيرها من المواد التعليمية.

أما بالنسبة للاتجاه الثاني (الاتجاه النصي): هنا من الضروري أن تكون للقارئ (المتعلم) آلية لسانية متمكناً منها حق التمكن في مختلف المستويات اللغوية: صوتياً، وصرفياً، وتركيبياً، ومعجمياً، وأسلوبياً، لكي تكون له القدرة على تحليل مختلف الكلمات، والعبارات، والنصوص، وتكون له أيضاً سلامة لغوية، وأسلوباً راقياً وفصيحاً خال من الأخطاء.

الاتجاه الثالث والأخير (اتجاه القارئ): في هذا الاتجاه يكمن الفرق وتظهر الخصوصيات، حيث لكل قارئ خصوصياته، ولكل قارئ ذكاءه،

ولكل قارئ محيطه وثقافته، فهنا تظهر المواهب، وتختلف الآراء، وتتقاطع الرؤى، في هذا الاتجاه تحضر الذات ويحضر معها الوجدان، وإذا حضر الوجدان لازمه الإبداع، وإذا غاب غاب معه. ليظل هذا الاتجاه هو اتجاه ذاتي متعلق بالعنصر الثالث وهو القارئ.

وهذا ما نجده في القراءة المنهجية لتحليل النصوص، باعتبارها «قراءة تأملية تمكن التلميذ من إثبات أو تصحيح ردود أفعالهم وانطباعاتهم الأولية، وهم إزاء نص من النصوص»(٨) ، بالإضافة إلى هذا فهي تعد «قراءة واعية بخطواتها، وباختياراتها المنهجية، تنظر إلى النص، باعتباره نسيجاً علائقياً، لمكونات خارجية وداخلية متفاعلة، الأمر الذي يتيح لها إمكانية التجلي، في تمظهرات وصيغ متنوعة، تبعاً لنظام النص، أو النظام الخطاب الذي تتخذ منه موضوعاً لاشتغالها، إذ أنها تضمن لكل نوع من أنواع الخطابات أو النصوص، الأدوات الملائمة في التحليل، بعيداً عن اقتراح وصفة ناجزة وحيدة، للمقاربة، قد تخون لخصوصيات البنائية والنوعية لتلك الخطابات أو النصوص».(٩)

فهذه القراءة تنهل من الاتجاهات الثلاثة حتى تصير مثل فسيفساء منهجية قائمة على التنوع والتعدد، هذا ما يثبت لنا أن الوعي النقدي الذي يسند منظورها النصي، وعي منفتح على التطورات التي عرفتها نظرية النص، فنجد خطواتها التحليلية، تتماشى مع الاتجاهات أو اللحظات التطورية كما سماها محمد حمود:

- لحظة الكاتب أو القراءة الخارجية للنص:

وتمثل هذه اللحظة السياق الأول وهو السياق غير النصي، الذي يهتم بدراسة وتحليل ما هو خارج النص، وبالتالي «وتطبيقاً لمبدأ التدرج، ثم اعتماد القراءة الأفقية/ الخطية لمعطيات العصر وأحداث الحياة ووقائعها، وتفاعل الشخصية الأدبية معها ذاتياً وموضوعياً، وتوظيف كل ذلك في استخلاص القوانين المفسرة لمكونات الخطاب الشعري النثري»(١٠)، وذلك لجعل المتعلم قادراً على القراءة العمودية للمرجعيات التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية والفكرية المحيطة بالإنتاج الأدبي، وتمكينه من إدراك وظائف معطياتها في قراءة النصوص.

- لحظة النص أو القراءة الداخلية للنص:

وهذه اللحظة تمثل السياق الثاني وهو السياق النصي الذي يهتم بتحليل النص من الداخل، فهذه اللحظة «استفادت من الدراسات الأدبية والنقدية التي تشتغل على النصوص وبنياتها الكبرى والصغرى.. ويهتم هذا المستوى بتحديد المقاطع، وتميز الأصول والفروع منها، والانتقال إلى دراسة المتتاليات النصية قصد فهم مكوناتها»(١١) الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والأسلوبية والدلالية، ودراستها وفق القوانين الموضوعية للوصول إلى البنيات الكبرى.

- لحظة القارئ أو تلقيات النص:

إن اللحظة الأخيرة وهي لحظة القارئ تمثل السياق الثالث والاخير ألا وهو سياق المتلقي/ القارئ، فهذه اللحظة تعطي الفرصة للقارئ للبحث في مضامين النصوص والخطابات، والبحث عن الأفكار والقيم الخفية في النص، والتعبير عن آراءه وأفكاره والإفصاح عن تأويلاته. كما أنها تجعل القارئ (المتعلم) قادراً على التفاعل الذاتي مع النص مكتشفاً في كل مستوى مظهرا من مظاهر النص.

لنخلص إلى أن القراءة السياقية للنص الأدبي تتم وفق دراسة مختلفة السياقات التي يحملها ذلك النص، فمعرفة مناسبة النص ومقامه، وصاحبه ومتلقيه أو الموجه إليه مع تحصيل بنائه المعنوي لما تقاطع فيه من إرث لغوي مشترك وألفاظ حملت لغير ما وضعت لها في نصها، كلها معارف سياقية يحتاجها القارئ (المتعلم) اليوم لقراءة النص الأدبي بغية استكشاف مغاليقه لتحصيل مضامينه، وجماع كل هذا في قول العرب ﴿لكل مقام مقال﴾.

كما أن هذه القراءة وهي القراءة السياقية تجيب عن مختلف الأسئلة التي «تطرحها النصوص القرائية المبرمجة وفي هذا ما يجعل من التصور الذي يصدر عنه الوعي النقدي للقراءة، تصوراً دينامياً تفاعلياً، مثلما يجعل من النشاط القرائي، نشاطاً كلياً، يتوق إلى تجاوز المزالق المنهجية التي طالت لحظات تطور نظرية النص»(١٢) . وسنوضح هذا التفاعل الحاصل بين السياقات الثلاثة (السياق غير نصي، والسياق النصي، وسياق القارئ)، وطبيعة حضورهما في مختلف الخطابات الشعرية والنثرية في الجدول الآتي:(١٣)

أسئلة النص والمنهج	دلالاتها على مستوى النص	دلالاتها على مستوى المنهج
ماذا يقول النص؟	الرسالة أو الدلالة الثانوية في أطوارها.	أي التحليل المضموني والتيماتيكي للنص، التحليل السوسيولوجي.
من يقول النص؟	المؤلف كمفرد بصيغة الجمع، أو كجمع بصيغة المفرد.	التحليل السيكولوجي والبيوغرافي للنص.
كيف يقول النص؟	يعني طرائق اشتغال النص وقوانين تبنينه.	التحليل اللساني والأسلوبي والسيميائي والبنيوي للنص.
لمن يقول النص؟	يعني المتلقي كطرف مستهلك ومنتج معا للنص.	يعني منهجيا تحليل عملية التواصل النصي، واستحضار المنتج الثاني للنص وفق نظرية التلقي.
متى يقول النص؟	اللحظة التاريخية والسوسيوثقافية التي يشترط بها النص.	يعني منهجيا التحليل التاريخي والسوسيوثقافي للنص.
حين يقول النص؟	يعني الفضاء الجغرافي أو الوظيفة التي يتوخى النص تأديتها.	يعني منهجيا ربط النص بواقعه البيئي ومجاله البشري.
لم يقل النص؟	يعني الرسالة أو الوظيفة التي يتوخى النص تأديتها.	يعني منهجيا الكشف عن مقاصد النص الاستراتيجية وعن إيديولوجية الضمنية.

لائحة المصادر والمراجع

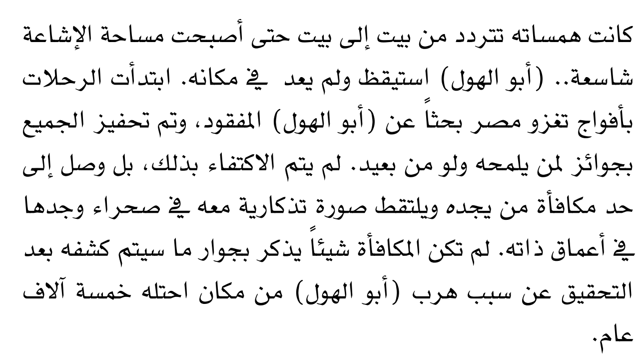
- رولان بارت، همسهة اللغة، تر: منذر عياشي، دار يننوى، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٨٣.
- المرجع نفسه، ص ٧٦.
- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، ١٩٩٩م، ص ٧.
- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٨٠م، ص ٥٠.
- تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٠م، ص ٣٠.
- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص ٦٤.
- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م، ص ١٠٩.
- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية للنصوص «المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٤.
- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية لنصوص، مرجع سابق، ص ١٥.
- المرجع نفسه، ص ٧٩.
- المرجع نفسه ص ٨٠.
- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية للنصوص، مرجع سابق، ص ٨٦.
- المرجع نفسه، ص ٨٧.



أبو الهول



عبير هلال - فلسطين



كانت همساته تتردد من بيت إلى بيت حتى أصبحت مساحة الإشاعة شاسعة.. (أبو الهول) استيقظ ولم يعد في مكانه. ابتدأت الرحلات بأفواج تغزو مصر بحثاً عن (أبو الهول) المفقود، وتم تحفيز الجميع بجوائز لمن يلمحه ولو من بعيد. لم يتم الاكتفاء بذلك، بل وصل إلى حد مكافأة من يجده ويلتقط صورة تذكارية معه في صحراء وجدها في أعماق ذاته. لم تكن المكافأة شيئاً يذكر بجوار ما سيتم كشفه بعد التحقيق عن سبب هرب (أبو الهول) من مكان احتله خمسة آلاف عام.

هطل الغيث على عالمة الآثار (دوريلا)، حين قادها الدليل المصري عبد الرحيم إلى صحراء سيناء. كان الجمل يتهادى على رمال الصحراء بينما كانت عيناها الخضراوان تنظران بدهشة واستغراب للمكان. قافلة من علماء الآثار كانوا يسيرون خلفها ويتتبعون خطواتها بوجل. هي كانت الرئيسة وكل ما تطلبه ينفذ دون تردد. الخبر عن هروب (أبو الهول) إلى الصحراء هبط كالصاعقة من السماء على رؤوس المسؤولين، وإن لم يتصدر بعد الجرائد ولا حتى كخبر صغير.

القبعة ربما حمتها من أشعة الشمس الحارقة، لكنها لم تحمها من أفكارها الجنونية، نعم ستجده حتماً جاثماً هناك محتلاً جزءاً كبيراً من الصحراء، ينتظرها لتكتشفه مجدداً. هذه لم تكن الزيارة الأولى لدوريلا له ولكنها المرة الأولى التي تقابله فيها في مكان لم تتوقع أن يحتله. أيعقل أن تجده أم أنه سيحلّق بجناحيه ويذهب إلى مكان آخر؟. ربما هذه المرة جزيرة، أو مكان مأهول بالسكان أو ربما يقرر أن يختار أن يكون نصباً تذكارياً يؤمه الكثير من الزوار ليلتقطوا لأنفسهم معه الصور التذكارية.

بينما كانت دوريلا ترسم الخطط بمحيط أفكارها وتمنّي النفس بهذا اللقاء الحميم، اصطدم أمرٌ طارئ بحبل أفكارها.. أليس البحر المتوسط شمالها؟ ألا ترتبط شبه جزيرة سيناء مع دولة فلسطين من خلال حدود برية؟ ألم تشهد الحياة تلو الحياة بقدسيتها؟ لماذا تمرّد الكبرياء والشموخ؟

تصاعدت كل هذه الأفكار بحميميتها فغزت قلبها المتحجر. لا زالت تذكر حبيبها العربي (متري) المتمرد على كل القوانين والأنظمة ولكن حين وجب عليه أن يلبي نداء الحب، هرب إلى صحراء من صنعه ولبى نداءها.

كان ذلك قبل خمس سنوات، قررت منذ ذلك الوقت أن تنصهر مع عوامل الطبيعة وتتنسك في صومعتها .لكن لم يسكت (أبو الهول) عن مناداتها: «أيتها السيدة، جذورك عربية، لا يغرّني هذا الاسم العجمي الذي تمّ إطلاقه عليك.. ضجيج المدينة لا يلائمك، الغرب ليس وطنك». نظرت إلى عبد الرحيم الذي كان يقود الجمل ويهز رأسه مفكراً، هوَ يعلم كل شبر من هذه الصحراء ويفخر بها كفخره بولديه نعيم وعادل. رباهما على عشق كل شبر من مصر حتى باتا جزءاً لا يتجزأ من ترابها ورمالها. كم تمنى لو كانا معه الآن!!

صعقت (دوريلا) حين وجدت ملايين الأشخاص قد سبقوها إليه.. وتعجّبت كيف علِموا عن مكان وجوده. صدمتها هذه ضاهتها صدمة أكبر، فحبيبها متري يقف بطوله الفارع عند (أبو الهول) يتباريان بمن سيحتلّ الصدارة في قلب البطولة والشهرة؟

لا وألف لا لم يعد قلبها يعرفه أو يتمارى على ملامح وجهه الشرقية الجذّابة، كان بإمكانه أن يفقأ عيني ظلمه لها حين أخبرها أنه يعشقها ولكنها لن تحتمل طبيعة حياته. كيف تجرأ واتخذ قراره هذا دون أن يعطيها أي مجال لتخبره بأنها تجذّرت هنا؛ فوطنها هو كل شرايينه النابضة والمتصلة بقلبه. لا زالت تذكر كيف أنها استيقظت وهي على متن الطائرة المقلعة لأمريكا. أخبرها يومها مساعدها الأمين أن (متري) وضع لها المنوّم في شرابها وأن ما فعله لصالحها. لم يكن يودُّ أن يتحول حبهما لجحيم..

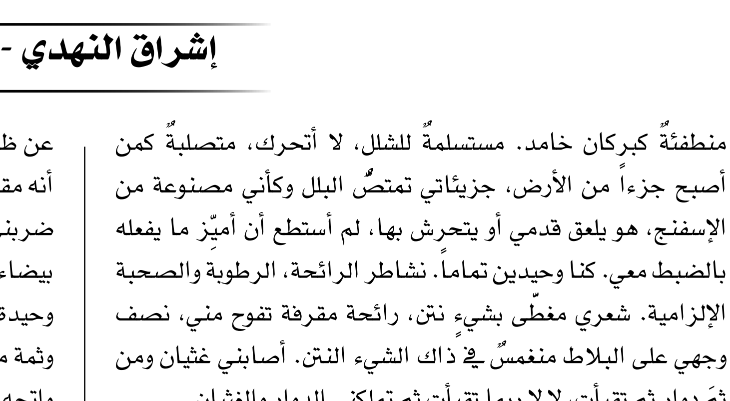
والآن عادت وستبعد كل هذه الأشباح من حول (أبو هولها) وستلتقط معه ملايين الصور التذكارية وسيعودان معا إلى موضعه الأصلي ليحمي الأهرامات.

لم تعلم كيف وجدت عيني متري عيناها.. لم تبتسم له وهو بدوره لم يبتسم لها. نظرت إليه بشموخ وكبرياء. لحقت بها قافلتها وأحاطتها، نزعت قبعتها عن رأسها لينسدل شعرها الحريري على ظهرها.. رفضت أن تمسح حبيبات العرق المنسدلة على جبهتها وأدارت ظهرها له، ثم قالت بصوت عالٍ: «سأبقى هنا.. هيا يا رجال، اقنعوا (أبو الهول) ليعود معنا.. مكانه هناك.. أجل هناك..!! رغم أنوفهم سيبقى متمرداً حتى على قوى الطبيعة!!».





غثيان



(قصة قصيرة)

إشراق النهدي - عمان

منطفئةٌ كبركان خامد. مستسلمةٌ للشلل، لا أتحرك، متصلبةٌ كمن أصبح جزءاً من الأرض، جزيئاتي تمتصُّ البلل وكأني مصنوعة من الإسفنج، هو يلعق قدمي أو يتحرش بها، لم أستطع أن أميِّز ما يفعله بالضبط معي. كنا وحيدين تماماً. نشاطر الرائحة، الرطوبة والصحبة الإلزامية. شعري مغطّى بشيءٍ نتن، رائحة مقرفة تفوح مني، نصف وجهي على البلاط منغمسٌ في ذاك الشيء النتن. أصابني غثيان ومن ثمَ دوار ثم تقيأت، لا لا ربما تقيأت ثم تملكني الدوار والغثيان.

لا أتذكر جيداً على وجه التحديد، ولكني حتماً أتذّكر غطاءً أبيضاً غشى بصري ودوّخني لا أسمع أية أصوات متصاعدة من الخارج؛ لابد وأن زميلتّي رحلتا وتركتاني خلفهما دونما سؤال. يا إلهي اليوم الامتحان، نعم مادة الكمياء! اختبار عملي مدته ساعتين. قضينا فصلاً كاملاً من أربعة أشهر من أجل هاتين الساعتين. وضاعت علي الساعتان القيمتان. يا للقهر! لابد وأن الوقت تجاوز الثانية عشر ظهراً.

مررت بهذا الإحساس المزري مسبقاً، وكمن يمرق على طرق حفظها عن ظهر قلب ولكنه يتعمد الهرب منها. دائماً نهرب مما يخيفنا رغم أنه مقيّد في صميمنا، فعندما كنت في الحادية عشر من العمر، أحدهم ضربني بقبضة يده على صدري بقوة، ساعتها ترنحت ورأيت نقاطاً بيضاء وفضية ثم وقعت على الأرض، وعندما صحوت وجدت نفسي وحيدة. كنت ألعب بعزلة وصمت على جانب الطريق في الحارة الضيقة، وثمة مشاجرة حدثت بين الجموع، أحدهم فقد السيطرة على أعصابه واتجه نحوي ولكمني. لم يكن لي ذنب فيما حدث بينهم ولكني دفعتُ ثمن الوجود الخاطئ في محلٍ لم يكن يناسبني. بعدها لم أعد أخرج أبداً. انكفأت وانكمشت على نفسي وتقوقعت في البيت.

كنت أعلم بأن والدي لن يهتم لأمري؛ فهو دائم الغياب عن البيت وجلّ تفكيره الزواج بأخرى غير والدتي. بينما أمي لا تتكلم إلا بالنظرات. ولغة العيون لا تردع أحداً، خاصة لو صدرت عن امرأة مثل والدتي. صماء بكماء لكنها تمتلك بصراً حاداً وبصيرةً محدودة لم تفدني بشيء، مستسلمة وخنوعة فحسب، تخذل توقعاتي كلما شيدتُ أملاً

عليها.
قمتُ جالسةً وأنا أنبذ نفسي وأتقزز مني، شعري لزج كذكرياتي المطبقة عليّ، أحسست بدغدغة لا تصلح لوضعي الحالي، أبعدته عن قدمي، مشى صوب الجدار وتجمد عليه. خلعت ملابسي بخجل. لكن ما المهم هنا؟ فلا يمكن أن يكون ثمة حدث أسوأ من تفويت موعد امتحان، غسلت شعري. ودعكت جسمي بالصابون. أفكر ماذا ألبس؟ التنورة الحمراء؟ لا، بالطبع سأتخلص منها اليوم. لا، لا أستطيع، أفتقد شجاعة رمي ملابسي. أحتفظ بعناية حتى بالرث منها؛ فوالدتي باعت أساورها لتبتاع لي هذه الملابس عندما دخلتُ الجامعة، لا يمكنني أن أفرط بأي قطعة منها، حتى تلك المعطوبة، قبل شهر لبستها زميلتي التي تقطن الغرفة المجاورة، وكانت ممزقة من طرف الساق، لم ننتبه لذلك إلا بسبب دكتور في المعمل، فهو لم يتزحزح من جانبها يراقبها ويغازلها، بعدها اكتشفنا أن تنورتي الحمراء كشفت كامل ساقها من الخلف، بكت زميلتي ولامتني على ذلك، وقطعت علاقتها بي.
هي لم تعن لي الكثير، فلم أحزن على فراقها بشكل جدّي، ولكن رسخت في بالي عنها صورة جميلة؛ إذ كان لها ساقان من الزبد الأبيض يلمعان في الظلام، بينما في ضوء الشمس يتوهجان دفئاً ويشعان حمرة.
طبيعي عندي أن أنكمش أو أتقوقع أو أتجنب ما لا أطيقه؛ لكنني لا أهرب، أتلقى الصفعات لآخر صفعة، بينما والدتي دائمة الهرب من والدي كلما ضربنا أو تعمّد أخذها بالقوة. ولكني لا أتكلم. والدتي أحسن حالاً مني؛ فهي تتكلم بالنظرات. بينما أنا ما أنفكّ أتقمص على وجهي دور البرود، وأفتعل السهو والتيه كقطارٍ مرّ على جثتي ولم أصدق أني أصبحت في عداد الأموات.
قررتُ أن أدرس بالجامعة في العاصمة لكي أصبح كأمي، هاربة. سأهرب معها ذات يوم من حارتنا. سنترك والدي ونرحل. سأواجه العالم هذه المرة بذعري المنحبس، سأطلقه كسرب طيور كانت في قفص محكم الغلق، وسأركض وأهرب بكامل الأسى وبكل تلقائية. دون أن أفتعل شجاعة أو أن أتجلّد بالبرود والسطحية.
ما زال على سطح الجدار يراقبني، يتطلع إلى عريي، تحرك قليلاً باتجاه الباب. لكنه لم يبتعد كثيراً. نظر إلى صدري المكتنز، المستدير، تذكرت الإهانة التي شعرت بها البارحة، دكتورة نساء عرتّني تماما، تحسست صدري وضغطت على ثديي وكشفت تبحث عن تكيُّس المبايض في رحمي ومررّت يدها في كل مكان محظور لم يلمسه أحدٌ قبلها. لكن كونها طبيبةً جاز لها ذلك وبمطلق الحرية. أهكذا نستسلم للأغراب عندما يتعلق الأمر بصحتنا! كنت كالخشب لا أستجيب لشيء غير البقاء هامدة بفتور. تسأل كثيراً وأردُ باختصار، وصفتْ لي دواءً عدتُ به إلى السكن. تأخر الدورة، شعر ينمو في غير مواضعه، واضطرابات في الهرمونات، ورثت اضطراباً جسدياً عوضاً عن اضطراب والدي العقلي.
تناولتُ منشفة، وربطتُ بها نفسي، خرجتُ من الحمام، ارتديتُ ملابسي بسرعة، أخذتُ علبة الدواء (بروموكربتين) وقرأتُ عنه، (الآثار الجانبية: غثيان ودوار). إذن هذا هو السبب. كان يجب أن أشرب الدواء بعد الطعام. مممم.
دخلت زميلتي الغرفة وأنا ما زلتُ مندهشة من قوة حبة صغيرة أخذتها دون طعام، كانت تتصببُ عرقاً، وملابسها ملتصقة بها، تفوح منها رائحة غير مستحبة، شرعت تقول: «ضربتني الشمس، الحر شديد».
ثم ضحكت قائلة: «ليتني نمت مثلك ولم أذهب، فوالد الدكتور توفي، وأُلغي الامتحان، الحمد لله، يا محظوظة».
ضحكتُ مسرورة بالخبر. بينما هي رمت بكتبها على السرير، واتجهت ناحية الحمام، أسمع صراخها تستنجد، ثم تردد صدى ضربة حذاء على الجدار وهي تصيح: «صرصوووور أسوووووووااااد كبيييير».



يوميّاتُ
طالبةٍ مظلومةٍ

حانتْ حصّةُ الرّسم، وبدأتْ سَعادتي.
فَهيَ مُتنَفّسٌ جميلٌ من عبءِ الموادّ الصّعبة.
حينَ دخلت المعلّمةُ كنتُ بلهفةٍ لأعرفَ علامتي.
كانَ كلُّ شيءٍ على ما يُرامُ حتَّى هذه اللحظة، لحظةِ سماعِ علامتي.
– ماذا، أنا لا أصدّقُ، هذا ظلمٌ كبيرٌ واللهِ!



ميّادة مهنّا سليمان - سورية

– ما بكِ؟
حينَ تجاهلت المعلّمةُ ظُلمَها لي، جُنّ جُنوني، ضربتُ بيدي الألوانَ المصفوفةَ على المقعد، فتطايرَتْ كالشّظايا وسطَ ذهولِ صديقاتي، ورعبهنّ ممّا يجري.
ولم يسلمْ دفترُ الرّسم من ثورةِ غضبي، كانَ الجميعُ بانتظارِ ما سأقولهُ، حينَ أشرتُ إلى صديقَتي الجالسةِ قربي، واعترفتُ بصوتٍ عالٍ:
لقد طلبْتِ منّا أن نرسمَ طبقَ قَشّ، فرسمتُهُ، وكانَ جميلًا، ومُتقَنًا ككلِّ رسوماتي الّتي تُعجبُك، ولكن أيَّةُ عدالةٍ أنْ أنالَ سبعةَ عشرَ فقط، وتزيدَني صديقتي بعلامَتَين، وقدْ بكتْ يومَ المُذاكرة، ورَجَتْني أن أرسمَ لها، ولم يكنْ قد بقيَ منَ الوقتِ سوى خمسِ دقائقَ!
سادَ صمتٌ مهيبٌ، وعلاماتُ دهشة من جرأتي، وصراحتي، حتّى أنّني شعرتُ بأنّ صديقاتي بالكاد يتنفّسْنَ، ولا سيّما حينَ تابعتُ:
• نعم، لقدْ بدّلنا الورَقتَين، ورسمتُ لها بشكلٍ عشوائيٍّ دائرةً، ولوّنتُها على أنّها طبقُ قشّ، وقلتُ لها:
ليستْ جميلةً، لكنْ على الأقلّ أفضلَ منَ الصّفرِ!!!
والآنَ، أخبريني يا مُعلّمَتي، كيف منحتها تلكَ العلامةَ العاليةَ؟
كانَ الجميعُ ما زالَ مذهولًا، بما فيهم المعلّمةُ الّتي كانتْ تضعُ يديها تحتَ الطّاولة، وهي تمسكُ الأوراقَ، وعلى الفورِ شعرْتُ بحركةٍ غريبةٍ تحدثُ، ولاحظتْ صديقاتي أيضًا ارتباكَها، وهيَ تفعلُ شيئًا ما بالأوراقِ.
بعد ثوانٍ ابتسَمتْ معلّمتي، وقالت:
• لا، أنا مخطئةٌ، فقد نلتِ تسعةَ عشرَ أيضًا!
نعم، عدّلَتْ علامتي، ولكنْ بقيَتْ علامةُ صديقتي، ابنةِ مديرِ المدرسةِ كما هيَ!
جمدْتُ في مكاني، محالٌ أنْ أطلبَ منها إنقاصَ علامة صديقتي، فأنا أستحقُ ما حلّ بي، ومعلّمتي بلا ضمير، فأيُّ كلامٍ يُمكِنُ أن يُقالَ، بعدَ هذا الظّلم الكبير؟
من يومها احتقرتُ تلكَ المعلّمةَ، ككثيرٍ ممّن درّسوني، وانتقصوا علاماتي، هؤلاء غيرُ جديرينَ حتّى أن نقفَ لهم، ولذلكَ كنتُ أظلُّ جالسةً حينَ تدخلُ معلّمتي الصّفّ، ولمْ تكنْ تجرؤُ أنْ توبّخَني، بل أكثرُ من ذلكَ، لم أعدْ أرسُمُ في حصّتها، صرتُ أكتبُ شعرًا، وأسرحُ في عوالمي الجميلة، رأتني عدّةَ مَرّات، أكتبُ كلماتِ حُبٍّ، كانت تمتعضُ، تتنهّدُ بغيظ، ثمّ تنقلعُ من أمامي.
أمّا أنا، فقدْ واساني أبي، حينَ حكيتُ لهُ، لذلكَ لنْ أحزنَ، فاللهُ سيأخذُ لي حَقّي منها، ومن كلّ أستاذٍ ظلَمني، هؤلاءِ الّذينَ سقطوا من عيني، محالٌ أنْ أسامحَهم، فقدْ باعوا ضمائرَهم، ومن يفعلُ ذلكَ، لا مجالَ لأنْ يفتحَ القلبُ لهُ بابَهُ!
لقدْ تعبتُ منَ الكتابة اليومَ، يهمُّني الآنَ أنْ أستمتعَ بهذي الأحرُفِ الّتي كتبتُها لكَ، أنتَ، أنتَ الشّيءُ
الجميلُ في هذه الحياة، حينَ أراكَ سأهمسُ:
مُذْ قُلْتُ لَهُ
بِأَنّي أَهْوَى الرّسْمَ
وَهُوَ يُعَلِّمُ خَفْقَهُ
كَيْفَ يُعَلّقُ قَصَائِدِي
لَوْحَاتِ حُبٍّ
عَلَى جِدَارِ قَلْبِه!

مكيدة





عبد الله زمزكي - المغرب

أتذكر كيف بدأت علاقتي بها، كنا ندرس في المؤسسة نفسها، وكنت وصديقي علي نسترق النظر إليها كلما رأيناها في الساحة أو خارجا، بل نتبعها أحياناً، دون أن تحسّ هي بذلك، حتى تصل منزلهم الذي لا يبعد كثيراً عن المدرسة. هي بطلة حكاياتنا السرية، وموضوع كثير من أحاديثنا اليومية وهمساتنا في الفصل، كانت هي الأخرى تحسُّ باهتمامنا بها لكنها ربما تتعمّد تجاهلنا ولا تبدي من جانبها أية مبالاة.

كنا نحن الاثنين مغرمين بها، ينسج كل منا حكايته الجميلة معها في سريرته ليفوز بها لنفسه، دون أن يطلع عليها صاحبه، كانت بهية الطلعة، أنيقة دائماً لدرجة تثير غيرة صاحباتها، والأجمل فيها خجلها. كنا نكتفي من كل ذلك بأن تبادلنا نظرة عفوية نتقاسم وقعها على قلوبنا الصغيرة التي بدأت تلج درب العشق رويداً رويداً، دون أن يجرؤ أحدنا على محادثتها أو حتى تحيتها كباقي زملائنا في الدراسة.

ذات مساء ربيعي باهج، وفي غفلة مني، فاجأني صديقي علي بقرار اتخذه منفرداً دوني، إذ عزم على مراسلتها والإفصاح لها عن إعجابه بها، وشجّعه على فعلته تلك أنها طلبت منه ذات مرة أن يمدّها بدفتره الخاص لإتمام ما ينقصها من دروس إحدى المواد الدراسية، معتبراً ذلك إشارة منها باختياره هو دوني ودون غيري. وكانت خطته الخبيثة أن يتخذني ساعي بريد بينهما، آخذ إليها رسالته وأعيد إليه جوابها حين ترد. رفضت طلبه في البداية، لكن سرعان ما اقتنعت وقبلت أن أشاركه الأمر بعد أن أخبرني أننا سنحاول مرة واحدة فقط وبعدها يستطيع هو أن يتولى الأمر بنفسه، والحقيقة أني أخفيت عنه رغبتي في الاقتراب منها أكثر وأن تلك فرصتي السانحة.

من بعيد يراقبني وأنا أتجه نحوها في زحمة التلاميذ وضجيجهم وسط الساحة، وهي تقف رفقة صديقاتها في إحدى جنبات الساحة يتبادلن الضحكات في زهو وسرور. الخجل يأسرني، وضربات قلبي تزداد سرعة وقوة حتى أكاد أسمعها، وأحس أن رجليّ قد تتوقفان عن السير في أية لحظة، ويخيل إليّ أن عيون كل من في الساحة تراقبني. واصلت المسير إلى أن اقتربت منها، وقبل أن أناديها خانتني نفسي، فلا لساني بادر بالكلام، ولا عيناي استطاعتا النظر إليها، فغيّرت مساري وكأني متجه إلى وجهة أخرى.

استعدت بعض الأنفاس بعيداً عن الجميع، وعدت أدراجي عند صديقي، وحين اقتربت منه بدا لي غير راضٍ مشيحاً بوجهه عني، وهو يلوّح بيديه في غضب. فما كان لي إلا أن ألملم شجاعتي، وأستجمع جرأتي، وأرضي صديقي الوحيد الذي لا أقبل أن يغضب مني بسبب مثل هذا، فعدت إليها من جديد.

وقفتُ بالقرب منها وأشرتُ إليها بدفتر بيدي، رمقتني بنظرة استغراب، وصديقاتها يراقبن المشهد في شبه إعجاب ودهشة، أعدتُ الحركة نفسها فتأكد لها أني أقصدها، نظرتْ إليهن في حيرة فشجّعنها على الإقدام، تقدمت خطوات وتسلمت الدفتر وبداخله الرسالة دون أن ينبس أحدنا ببنت شفة.

كانت فرحة صديقي عارمة حين أديتُ المهمة بنجاح، تبادلنا عناقاً قوياً لا يخلو من خشونة وصلت حد اللكم والركل، واستمرت مراقبتنا لها لمعرفة ما إن كانت ستطّلع على الرسالة في حينها، وصرنا نتخيّل كيف سيكون ردّها، لكنها لم تفعل، بل كعادتها لم نر منها إلى تجاهلا ولا مبالاة. مرت الأيام ونحن ما زلنا ننتظر منها رداً، إلا أن صديقي تعجّل في أمره، فقرّر أن يعيد الكرّة مرة أخرى، فأعدّ رسالة جديدة وأسند إليّ المهمة نفسها.

وقفت منتظراً في مكان قصّي أترصّد حركاتها وسط ساحة المؤسسة، إلى أن استقرت في زاوية شبه متوارية عن أنظار باقي التلاميذ، وكأنّي بها تدرك ما في نفسي وتحس بصعوبة المهمة التي أسندت إلي ثانيةَ، فسعتْ بذلك إلى تيسيرها. تشجّعتُ قليلاً وخطوت نحوها مباشرة، والخوف يسري في جسدي، وقفتُ قبالتها وحييتها في خجل، فردّتْ التحية باقتضاب شديد بالكاد سمعت جزءها الأول، ناولتها الرسالة دون وضعها في الدفتر هذه المرة، فابتسمتْ وردّدت عبارة الشكر في حياء، هممتُ بالانصراف متعجلاً كهارب من مصير محدق، لكنها طلبتْ مني أن أتريث قليلاً، فتحتْ الورقة، وأنا في وضع لا يُحسد عليه، كأني أمام قاض أنتظر أن يحكم عليّ. اطّلعتْ على مضمون الرسالة وابتسمتْ وخداها ازدادا احمراراً، وأنا جامد أمامها في خجل وحيرة تقدّمَتْ نصف خطوة وهمستْ في أذني: «أنا أيضا أحبك»، وانسلّتْ هاربة نحو الزحام.

وأنا عائد نحو صديقي، أفكر في ما وقع بيننا محاولاً فهمه كي أستطيع إخباره بذلك، وكيف يمكنني إقناعه بأن لا يد لي في ما جرى، وأني لم أخن صداقتنا أبدا، إذا بي أجده ضاحكاً مستبشراً ولسانه لا يتوقف عن عبارات الإعجاب والثناء، استغربت ما جرى حينها، لكنني اكتشفت بعد ذلك أن الأحمق لم يكن يوقّع رسائله باسمه.



هذيان

زينب محمد بخيت - السودان

استيقظ منذ الصباح الباكر، وهو يشتِمُ حتى أنفاسه نتنة الرائحة، وصداع آثار (الخندريس) الذي احتساه ليلة أمس يكاد أن يقسم رأسه نصفين، منذ زمن بعيد أبدل أذكار الصباح بسيلٍ من السباب البذيئ، كما أنه قد هجر دور الرب وأصبح ملحداً بكل الكتب المقدسة ولا يؤمن إلا بدين الإنسانية.

استجمع قواه، ثم دلف الى الحمام، حاول عبثاً أن يزيل عن جسده المكسو بالصوف الروائح العفنة، ثم خرج بلا مبالاة إلى السوق كي يحتسي القهوة فلا شيء يعدِّل سؤ مزاجه إلا قطرات من ذاك السائل الاسود المرّ المذاق الذي يسري في عروقه كالمورفين فيهدئ ثورته.

ما أن وصل حتي وقعت عيناه علي مهرٍ جامحة ناهد تقف مغترّة بجمالها، غازلها قائلاً:

«أنتِ جميلة كبصمة أسنانٍ على جيدٍ من أثر معركة ضارية في ليلةٍ شتويةَ دافئة، ورقيقة كحبةٍ كرز نبتت على شفاةٍ من أثرِ للثم متقدً الشغف، أُمنّي نفسي بلقاء ميسمكِ فأنهل من نبعك ماءَ الخلود واصبح أكثر شباباً».

نظرت إليه نظرة ازدراءٍ وامتعاض ثم قالت بنبرة تعالٍ:

«أحمق انت كلص قضى نصف عمره يحفر على الجدار ممنياً نفسه أن تسمح له إدارة السجن بوضع مكيف فيه، لا تغتر بكأسكَ العقيم، فأنا ودقٌ لا أُروي مطلقاً الأراضي الجدباء، سحب عينيّ صيفية تجافي متى تشاء وتروي وقتما تشاء، لا قيد يقيِّدني ولا حدود تستطيع كبحي وقمعي، فإن كنت تراني الآن درقية× وتحاول بمعسول لسانك صيدي ستجدني بمشيئة الإله قد تحوّلتُ إلى (ديكتوبترا) وقضمت رأسك قبل الانتشاء فاجمع شتات بعضك ولُذ بالفرار قبل أن أرمي عليك لعناتي». جمع كبريائه الذي تناثر كزجاج تكسّر بفعل طفل شقي وحاول جاهداً المضي، مدمدماً «الحرب كر وفر وغداً سأشحذ لكِ كل قواي وسآتي لأدك حصونك لا محالة».

همست قائلة: «الأمل حق للجميع والتفاؤل ذريعة الضعفاء وأنت لا تمتلك الحرية الكافية لدكّ حصوني وتحطيم غروري فامضِ بعيداً يا صغير الشيء». ثم أطلقت ضحكة مجلجلة واختفت وسط الزحام، تركته يعاود السبّ من جديد لكل شيءٍ حتي ألم رأسه وحماقة لسانه.

•درقية: نوع من الغزلان يُعرف بالغزال أسود الذيل، أو الريم عند العرب.

زنبيل الأحلام



توفيق بن حنيش - تونس

درجت متعلقاً بكلّ من يُنْبِحُ كلبنا من القادمين إلينا أو العابرين في الجوار. وأخصّ من الطّارقين بائع الأحلام الذي يمرّ بنا على حماره في الحين بعد الحين. ولم يكن ليمنعه الحرّ ولا القرّ ولا السموم ولا الزمهرير من أن يطوف بالحيّ عارضاً علكته ودبابيس الثياب والسواك ومواد الزينة وبعض التوابل وصنفاً واحداً من الحلوى التي كانت مزيجاً من السكّر المطبوخ والحمص.

في صوته الذي ينادي به من بعيد، أجراس توقظني من غفلتي وتحفزني على الإسراع للخروج لمقابلته.

يُوقف حماره الكبير ويبدأ في استقبال النساء والفتيات والشيوخ الباحثين عن (حشيشة ليبيا)، فأتعلّق بزنبيله الأيمن محاولاً مدّ يدي إلى قعره متطلعاً إلى ما استقرّ فيه. فينهرني بائع الأحلام. ويقول لي: «هات بيضة وتعال أسلمك شيئاً رائعاً». وأذهب إلى قنّ الدّجاج مسرعاً أفاوض على بيضة أحقق بها حلماً فاتناً.

كانت المفاوضات تطول كثيرا حتّى أنّني قد أظفر بالبيضة في النهاية ولكنّ بائع الأحلام يكون قد استفزّه الرحيل. فباع ما باع وواصل طريقه.

عندما كبرت قليلاً، وأصبحت أعرف كيف أفاوض على البيض، طوّر بائع الأحلام تجارته. واستبدل الحمار بحصان والزنبيلين بعربة رصّف فيه زنابيل كثيرة. ولكنّه ظلّ يوقظنا من اليوميّ الرتيب بندائه الشجيّ فنخرج إليه وحداناً وجماعات ونتحلّق به ونسأله عن أثمان أشياء كثيرة لا نحتاجها ولا نشتريها في النّهاية. نسأله عن ثمن المذياع الصغير المستعمل وعن شريط أم كلثوم الممزق القابل للصق. وعن كلابتين صدئتين وعن علبة (حشيشة ليبيا). وأقترب من زنابيله وأمدّ يدي إلى شيء يُحلمُني، أتناول نظّارات شمسية مستعملة، أقيسها. أسأله عن ثمنها. فيقول لي بعد أن يأخذها من يدي: «دعنا منها، هذه للصغار أنت الآن صرت شاباً... عندي لك شيء أفضل من هذه... شيء لا ريب أنّه شغلك في منامك وصنع أحلامك». ثم يضحك. ويقول لي: «اذهب وتدبر ثلاث دنانير وارجع بسرعة». وأعود إلى بيتي الحقير بسرعة وأكسر حصّالتي. وأبدأ في العدّ والحساب. ويتبيّن لي في نهاية المطاف أن قطعة (خمسين مليماً) النّاقصة هي التي تجعل المبلغ المطلوب ممكناً. ولكن... أواصل البحث في الجيوب. أفاوض أمّي. أدعو ربّي. أعد الوليّ الصّالح أن يعينني بخمسين مليماً مقابل شمعة كاملة أشعلها في ضريحه. لكنّ...

تمرّ العربة وصاحبها بعد أن أتعبهما الانتظار.

يعود بائع الأحلام المتجوّل. ويمرّ من أمام بيتنا الجديد وأنا هذه المرة واقف مطرق أسترجع أحلام البارحة. لقد تغيّرت هيئة البائع: لقد انحنى ظهره وضعف بصره. وإلى جانب ذلك فقد ترك العربة والحصان واشترى شاحنة صغيرة من نوع بيجو ٤٠٣. ووضع في صندوقها الخلفيّ ما كان يضعه في العربة. وزاد عليه عجلات الدراجات المستعملة وقطع غيار التلفزيونات المكسورة وسريراً مهشماً ورافع سيّارات، وأضواء ومصابيح أغلبها مكسور وبطّاريات قديمة ووو، هذه المرّة هو من ناداني، فقد بدا في صوته العجز وغزاه الهرم ولم يعد في فيه أسنان تؤلمه.

قال لي: «تبارك اللّه... ها قد صرت رجلاً... من زمان لم أرك». أخبرته أنّني دائم العمل وقلّما أستريح من عناء الشغل. فقال لي: «عندي لك شيء ولا في الخيال...». سألته: «ماذا؟» فقال لي: «سيّارة الأحلام، سيّارة لم ترها إلاّ في النوم... والثمن مناسب جداً». اتفقنا على الذهاب لرؤيتها وتقديم العربون إذا أعجبتني. قال لي «خذ معك مالاً».. نعم اتفقنا. وعدت مسرعاً لأُحرّر صكّاً وأرافقه لرؤية السيارة.

أبطأتُ قليلاً. دفتر الصكوك يخاتلني. والقلم يرفض الكتابة. والأحرف على الورق تنقلب هيأتها وتبدّل دلالاتها.

أنهيت تعمير الصكّ بصعوبة شديدة. وخرجت أقفز الدّرجات. وحينما وصلت وجدت سيّارة أخرى... سيّارة إدارية تتبع وزارة المالية. خرج منها عون، واتجه نحوي... «مرحباً... لم تجب دعوتنا فقلنا نجيئك».

أخرجت الصكّ من جيبي وسلّمته العون. قال لي وهو يكتب لي الوصل: «استظهر بهذا عندما تدفع القسط الموالي...».



أخيراً عبرتُ سيمالكا!

لفتَ انتباهي صورة فتاة عشرينية. فتاةٌ حائرة، مُنهكة، ومنشغلة في الوقت نفسه، بالركض وراء طفلها الذي لم يتجاوز السنتين من عمره، خائفةً عليه من السقوط في النهر، أو الضياع في زحمة الناس.



ثلاثةُ أيام بلياليها مضت علينا، ونحن ننتظر دورنا في العبور للطرف الآخر منَ النهر. معاناتي وغضبي من الانتظار شعورٌ كان يسحق صبر العابرين أمثالي.

في ذلك المشهد التراجيدي على ضفة نهر دجلة، وأنا أشاهد صوراً مُختلفة من حياة العابرين ذهاباً وإياباً على طرفي النهر، معبر لا يستغرق عبوره بزورق صغير إحدى عشرة دقيقة، كانت سيمالكا شرياناً ينسج آمالاً وردية، حين يربط بين هذه الضفة هنا والضفة على الطرف الآخر من دجلة، وجهةً للعابرين إلى (كردستان العراق).

وقد شاءت الأقدار، أن اجتمع بتلك الفتاة في ذات السيارة، التي ستقلُنا إلى هولير. يرافقها أخوها الذي انتظرها في الطرف الآخر.

الفضول يدغدغني إلى الحديث معها.

أنا فلانةٌ، قادمة من قامشلو.

وبشفاه ترقص من السعادة: أنا فلانة، قادمة من الشام وهذا طفلي.

أدهشتني أكثر! بذاك البريق الذي شعشع من عينيها، والابتسامة على وجهها، حينها تحولت لحمامة تطير نحو هولير.

سألتها: ما الذي يجعلك سعيدة رغم التعب والتأخير؟

بدأت بالتحدث إليّ، وكأنها ترمي حِملاً عن ظهرها: لا تعلمين مدى سعادتي سيدتي، لقد زادت مشاكلي العائلية بعد سفر زوجي إلى هولير للعمل فيها. لقد ساءت الأوضاع الأمنية والاقتصادية في سوريا كثيراً، تعلمين إنها الحرب، وبقيتُ في الشام أسكن مع أهل زوجي، أنهكتني الحياة معهم، مشاكل تتكرر كل يوم، وفي بيوت العائلة الطاعة مفروضة. فقدت كل رغبة في الحياة.

لم أعدّ أطيقُ صبراً، القيود ثقلت، ولا قدرة لي كي أتحمّل غياب زوجي، وأنا ما زلتُ في بداية حياتي، الشوق يميتني، ما ذنب طفلي حتى يُحرم من حضن أبيه.

أتعلمين؟ لو لم أدفع للموظف مائتي دولار أمريكي لما استطعت العبور، تتصورين ذلك؟.

قلتُ لها: إلى هذه الدرجة وصل الاستغلال من العاملين في المعبر، تأدية الواجب مقابل الرشوة؟

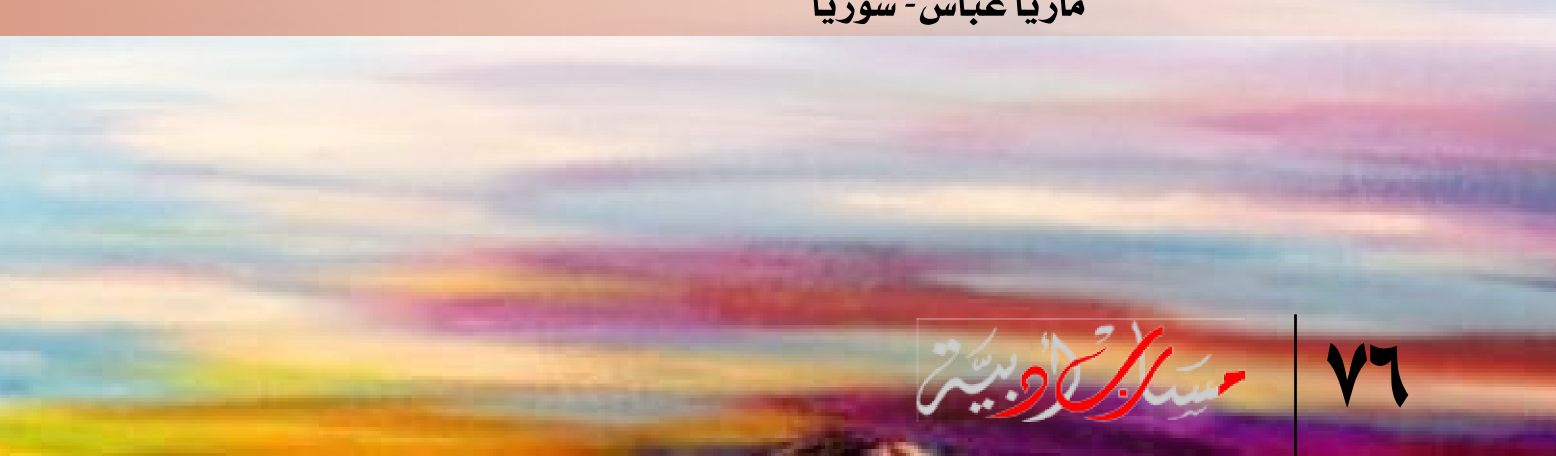
الناس تدفع ألف ليرة سورية فقط، فلمَ دفعت هذا المبلغ؟

ردّت: أولاد الحلال، جعلوني أتخيل أن العبورَ أمر مستحيل. رغبتي في العبور، وخوفي من الرجوع إلى المنفى هناك، تصورات فظيعة للحياة في الشام مجدداً... دفع المبلغ أفضل الخيارات.

على الرغم من كلّ ذلك التعب، وأعباء السفر، لكني الآن أمتطي السعادة، وفي نهاية هذا الطريق، سألتقي بزوجي ومعي ولدي. فليكن هذا، ولأخسر كل ما أملك من المال، مادمتُ أخيراً قد عبرتُ سيمالكا.

× معبر سيمالكا الحدودي الذي يقع على ضفاف نهر دجلة (المعبر الوحيد بين كردستان العراق وكردستان الغربية).

ماريا عباس- سوريا



دمــوع وأحــلام

سيد محمد أجيد - موريتانيا

حملت حقيبتها الصغيرة المزركشة بألوان عديدة متنافرة، للمت ماتبقّى من شتات أحلامها دسّتها برفق وهدوء دون أن تؤذيها لعل الله يؤذن لها بالتحقيق مستقبلاً.

تلك الأحلام التي باحت بها ذا يوم قبل الزواج... لا زالت أطلال ذلك الجدار الإسمنتي شاهدة عليها، وحتى ذلك المنزل القديم الموصد الأبواب، المنسوج حوله من خيط العنكبوت بيوتاً وقصوراً تشبه إلى حد بعيد ما حلمت هي به.

ولعل أهم تلك الأحلام تلك الكلمات التي لا يزال صداها يتردد في أذنها منذ أربع سنوات وحتى في هذه اللحظة وهي قد وضعت قدمها اليمنى خارج ذالك المنزل... نعم! كان كأن هناك شخص يهمس لها في أذنها تلك الكلمات.

أيام كانت في سنواتها الأخيرة من الجامعة وكان الوقت ضحى والطقس شديد البرودة وأوراق الخريف بدأت تتساقط على أرضية باحة الجامعة المغطاة بالإسفلت الأبيض كانا جالسين على كرسي خشبي يتسع لشخصين فقط وكانت يده الرجولية الخشنة موضوعة بحرارة على تلك اليد الأنثوية الناعمة ويده الأخرى يداعب بها شعيرات سقطت على جبينها الوضاء، سألها:

- عندما نتزوج أين نذهب؟

أجابت بصوت رخيم صادر من قلب قد أنهكته الأحلام البعيدة:

- عندما نتزوج...

وبدأت تنظر نحو الأفق وهي تصكُّ أسنانها المتراصّة بظفرها الأحمر الطويل... تردد:

- إلى أين نذهب يا ترى؟

كانت في صورة شيطانية جميلة والتفتت نحوه بحواسها الخمس قائلة:

- عندما نتزوج أريد أن نذهب الى آخر الدنيا... أعني إلى مكان يتسع لحبنا ولا أحد يرانا ولا أحد يسبب لنا مشاكل.

ضمّها إلى صدره العريض مردداً:

- أعدكِ بذلك.. أعدك!

دسّت وجهها الطِفولي داخل صَدره كانت كالعصفور يرتجف برداً، وبدأت تنظم طوابير أحلامها.

كانت هذه اللحظات هي أسعد لحظات مرّت عليها منذ أن عرفته... تلك هي الذكرى الوحيدة التي ستظل عالقة بذاكرتها من ذالك التاريخ الموجع والكاذب.

لم تكن تدرى أنها مقبلة على رجل لا يعرف من المرأة سوى دقائق خالية من الحب والحنان.

كانت آذانها قد صمّت قبل الزواج من كلمات مثل (أحبكِ... عزيزتي... لن أتركك... سننجب... سنحقق أحلامنا معاً)... مسكينة هي ارتشفت تلك الكلمات المعسولة الظاهر، المسمومة الباطن، وتلقّتها بطفولتها المليحة كالعادة... ويا ليتها ما فعلت ولم توافق على ذالك الزواج الذى كان بنظرها رباطاً مقدساً سماوياً يفضى إلى الخلود في الجنة.

أربع سنوات مع ذلك الرجل البدين صاحب الشعر السبط والقامة المنتصبة والسريرة الخالية من معنى الحياة والحب.

تلك السنوات كانت كافية من السجن... لقد تغير تماماً كان أفضل بكثير أيام تلك العلاقة الغرامية السرية الحرام لقد نسي تلك الكلمات الماضية ونسي تلك الوعود أيضاً لقد أصبحت العلاقة بيننا مبنية على أننى أداة للمتعة فقط لا أكثر من ذلك... حاولت كثيراً معه أن افهمه ان الزواج شيئ آخر لكنه لم يصغي.

هذه الكلمات كانت تغدو وتروح معها كأنها شبح يخيفها

لم يعد قلبها الصغير الطيب يتحمّل أكثر من ذلك وفى ثوان ارتجالية اتخذت ذالك القرار لتخرج من تلك الزنزانة الضيقة وتحلّق في سماء أحلامها بعيداً حتى وإن لم تتحقق.

رددت بينها وثيابها بهدوء خافت: «أعرف أنى مقبلة على فعل حرام... سامحني يا رب».

وضعت قدمها الأخرى خارج المنزل أحسّت بنسمة هواء تلعب بشعر رأسها وتيارات باردة قادمة من البحر تسبح مع دمائها داخل عروقها. تنهدت الصعداء كثيراً حتى خشيت أن يسمعها من في المنزل، كانت أشبه كثيراً بمسجون خرج لتوهِ من السجن منذ مائة عام.

كان جميع من في المنزل نياماً والليل وسكونه سيدا تلك الدنيا حيث لا

ضوء سوى أعمدة كهرباء ضعيفة ولا صوت سوى أغصان الشجر وهي تهتزُّ برياح البحر بالإضافة إلى القمر الذى بدأ يغادر تلك السماء في تلك الساعات المتأخرة.

تقدّمت شيئاً فشيئاً بخطوات متثاقلة كمن يتسلل خوفاً حتى أصبحت بكامل جسدها وحقيبتها خارج المنزل، نظرت أمامها كان الطريق المعبّد مدّ البصر تمنّت لو أن لها جناحان كي تطير بعيداً بعد أن فتحت عنها ذلك القفص.

لكن شعوراً غامضاً كان يختلج خلدها وهي تحاول الركض بعيداً على ذلك الطريق... كانت هناك أشياء صامتة تتحاور داخلها:

- أأرجع؟
- لا والله وقد استطعت أن أخرج دون أن يشعر أحد.
- أنت متزوجة وهذا لا ينبغي!
- لا أنا لست متزوجة أنا مسجونة... مجرد أداة للمتعة لم أحس بذلك الحب الذى حلمت به منذ أن ولجت هذ المنزل... كنت سجينة... صودرت حتى منى حرية الكلام... وأحلامي كلها تحطّمت... وحتى جسدي يُضرب!

خلصت نفسها وأخيراً من تلك الخلجات وأدارت بعينيها نحو ذلك المنزل بعدما تأكدت أنها خارج باحة المنزل وأن ما تمنت قد حصل... ألا وهو إطلاق السراح!

كانت دموعها الساخنة تتساقط من تلك العينين السوداوين الساحرتين على ذلك الخد الوردي الجميل وذلك الأنف الحاد المحمر وتلك الأشداق اللينة التي بدأت هي أيضا تحمر... انتبهت لنفسها لماذا أبكي؟ وقد تحررت أخيراً... على ماذا أبكي؟

أبكي على تلك الأحلام العفوية اللطيفة وعلى تصديقي لتلك الكذبة القائلة أن (الحب والزواج يحققان الأحلام).

هأنذا أرثيك يا أحلامي وأحفر قبركِ خطوة خطوة وأهيلُ عليكِ الدموع وأحملُ نعشكِ داخل حقيبتي هذه.

زمّت شفتيها القرمزيتين المعسولتين الدائرتين الشكل المكتنزتين لحماً وطهارة... عضّت بأسنانها المتراصّة شفتها السفلى قائلة بهدوء:

- لن أترك أحلامي تموت بهذه البساطة... سأحققها أو أجد من يحققها أو أموت دون تحقيقها.

وختمت ذلك الموقف بدمعة غليظة أصدرت شعاعاً بعدما انعكس عليها ضوء القمر وهي تسقط بتثاقل مروراً بذلك الوجه نحو تلك الأرض راسمة بذلك خريطة صغيرة تشبه تلك الزنزانة الصغيرة الماضية.

أشاحت بوجهها نحو الطريق الذى بدأ يطوى نفسه لها.. ركضت ثم ركضت... ومحفظتها الصغيرة على ظهرها... كانت تنظر تارة إلى السماء وتارة إلى الأرض وتارة إلى الشجر فلأول مرة ترى تلك المعالم الصامتة.

أسرعت في الركض حتى أصبحت في مأمن... أشارت بيدها الى تاكسي أوقفته... إلى أين؟

- إلى آخر الدنيا !
- ماذا؟
- أعنى إلى منطقة الجبل!

حيث أستطع أن أعيش كما الجميع وأحقق أحلامي بقدر الله.

في الصباح الباكر استيقظ الزوج لم يجدها بدأ ينادي... لم يجبه أحد... أعلى من صوته... استيقظ الجميع... ما بك؟... بدأ الكل يبحث عنها لكن بدون جدوى. كانت قد تركت رسالة على الطاولة عمد إليه الزوج فتحها:

«لقد حاولت كثيراً أن أقنعك أن الزواج ليس كما تظن وأن الحب ليس للمتعة وأن الحياة أقصر من كل هذا... لقد تحملت كثيراً ولم أعد أستطيع تحمل أكثر... وأحلامي التي حُطِّمَت... ووعودك الكاذبة... سامحني لن تراني بعد اليوم».

كان وقع تلك الرسالة كالصاعقة عليه فلأول مرة أحسّ بما كان يفعل ولأول مرة تذكّر كل شئ ولأول مرة أحس أنه كان هناك شخص... لكن وا أسفاه لقد ذهبت!

اتجه نحو الباب مهرولاً علّه يجدها لا تزال قريبة أو تسمع بكاءه فيرق قلبها فترجع... نادى بأعلى صوته... خرج جميع الجيران... بدأ يبكى... سامحيني... سامحيني... سامحينى.

لكنها قد ذهبت بعيداً وإلى غير رجعة وقبل أن تذهب تركت رسالة كتبتها بخط عرض على الحائط الكبير لعل الجميع يراها:

«الزواج رسالة إلهية مقدسة والحب العفيف أقدس من ذالك والمرأة إنسان وليست أداة والبيت بيتها وليس زنزانة لها».

نعم لقد صدقت في كل شئ وبدأ يبكى كالصبى الصغير يجرى هنا وهناك يبحث عنها... أنا آسف... لا زال عطرها يملأ كل الطرقات وبالأخص ذالك الجدار وتلك الكلمات حاول أن يعانقها لكن هيهات... اتكأ على الحائط وردد بصوتٍ عالٍ... وا أسفاه أين أنتِ؟





تباريح على هامش الغربة

محمد مصطفى الخياط - مصر

لا جديد.. لا.. بل هناك جديد.. بالأمس كنت جائعًا.. اليوم أتضور جوعًا.. بالأمس كنت متوترًا.. اليوم أرتجف هلعًا.. بالأمس كان يراودني أمل.. اليوم يحتلني يأس.. أشعر بيدٍ قوية تعتصر قلبي.. تحطم صدري وتلقي بفتات عظامه في أقرب صندوق نفايات لتأكل منه قطط وكلاب المدينة.. إيه.. صندوق النفايات.. أترقب الخادم الفلبينية ريثما تُلقي كيس القمامة اليومي.. ترمقني بعينين متحفزتين.. ربما تكرهني لاحتلالي المدخل الخلفي المهجور لمركز التسوق المطل على بناياتها.. أتغاضى عن نظراتها وما أن تعود أدراجها حتى اتجه نحو الكيس الأسود ككلب سلوقي.. تأخرت اليوم عن موعدها.. ربما طلبت سيدتها منها عملاً ما.. فنجان قهوة معتّق النكهات مع حبات تمر مجدول أو إعداد الحمام لدش الصباح بعد إفطار تزاحمت فيه الأطباق.. كم أخشي أن يفوتها ما يستدعي لوم سيدتها فيتأخر نزولها.. لاحظت في الأيام الأخيرة تعمدّها إتلاف بقايا الطعام.. أحاول انتقاء حفنة أرز.. أو بضع حبات بطاطس ..أو كسرة خبز.. سافر الطاهي الهندي وأغلق مطعمه المجاور منذ أكثر من أسبوعين.. كان إنسانًا.. من بين فوائض زبائنه يُعبئ لي وجبة في علبة بلاستيكية.. أرز بخاري.. مغرفة خضار مع قطعة لحم أو دجاج وقطعة حلوي يقدمها مصحوبة بابتسامة عريضة وجملة لا تتغير؛ (مساء الخير صديق).. أمد يدى نحوه شاكرًا حامدًا.. رغم إغلاقه المطعم قبل سفره تنفيذًا لقرار الحظر حافظ على عادته.. كان يأتيني كل يوم في نفس الموعد ويقدم لي وجبة ملفوفة بورق قصديري مع تحيته التقليدية.. ابتهل إلى الله أن يختفي هذا الفيروس اللعين كي تعود الحياة لطبيعتها.. وقبيل سفره أعطاني مع الوجبة بعض النقود.. نظرت نحوه مندهشًا وتراجعت.. أول مرة آخذ صدقة.. أخبرني أنه لا يدرى متى يعود.. بكيت في هذا اليوم كما لم أبك من قبل.. تأكلني الأيام والغربة والهوان.. دفعت دم قلبي وقلب زوجتي.. بعت مصاغها واقترضنا لسداد ثمن تأشيرة الدخول وتذكرة الطيران.. تركتها والأولاد خلفي وفتحت هذه المدينة بسيف الأحلام.. لا عقد عمل ولا حرفة أعتمد عليها.. فقط رخصة قيادة.. سذاجة أدفع ثمنها الآن.. نزلت على بعض المعارف.. في الغربة الجميع سواسية، تركوا كل شيء خلفهم وولوا وجوههم قِبَل المال.. يقتسم الغرفة خمسة أفراد وأحيانًا أكثر طمعًا في خفض التكاليف.. أهيم على وجهي بحثًا عن عمل.. ألقيت شهادة البكالوريوس جانبًا لحظة اكتشفت إفلاس لغتي الإنجليزية في أول اختبار.. بعد عناء وجدت وظيفة في مكتب صرافة.. ساعي؛ أصور الأوراق وأمسح وأكنس وألُم الزجاج.. ثم عملت سائقًا في فندق متواضع.. رغم تدنى الراتب وازَن البقشيش الأمر.. شهور طويلة قضيتها قبل تحويل مبلغ يُذكر لأولادي.. استحقّت الأقساط وهدد البعض زوجتي بالكمبيالات.. بالكاد أرسلت لها مبلغًا يسد بعض فوهات الدين ومن عملي الإضافي كمندوب طلبات في مطعم أرسلت المزيد من المال لكن الأقساط كانت أكبر.. يأتيني صوت زوجتي باكيًا مشحونًا بالألم.. مصروفات الأولاد والبيت والمدرسة وقيمة الأقساط.. أكاد في غربتي أُجن.. أأبحث عن عمل ثالث.. ألا يجب النوم في هذه المدينة.. ولكن كيف.. كيف ماذا؟.. كيف أعيش بلا نوم أم كيف تعيش زوجتي تحت تهديد السجن؟.. تهاجمني في صحوي ونومي كوابيس القبض عليها وتشريد الأولاد.. أقرضتها أختها بعض المال لإسكات أصحاب الكمبيالات.. نقترض لنسدد قرضًا آخر.. يا إلهى متى تتوقف ساقية الاقتراض.. أتذكر كيف كنا نحيا بالقليل قبل سفري.. وهأنذا فقدت وظيفتي واكتشفت زيف أحلامي.. من أين جاءت بالوعات الصرف هذه.. طلبت سلفة ولم يستجب لي.. ليس للإنسانية هنا مكان.. منذ أكثر من شهرين تداول الناس كلامًا كثيرًا عن فيروس خطير زلزل الصين ومنه إلى باقي الدول.. نزلت قرارات الحظر كالصاعقة عليّ وعلى ملايين المغتربين في هذا البلد الخليجي.. أُغلقت المدارس ودواوين الحكومة والمطاعم والمقاهي ومراكز التسوق وتوقفت حركة الطيران.. ما الذى تبقّى لنحيا به.. بعد أسبوع واحد من بدء الحظر كنت مع ملايين آخرين بلا عمل.. كَنَسُونا مع النفايات وألقوا بنا في الشارع.. تَعَلُقًا بالأمل عزّيت نفسي؛ أيام ونعود.. صارت الأيام أسابيع ولا أحد يعرف سوى الله متى تعود الحياة لدورتها.. أفلست وعجزت عن سداد إيجار المترين اللذين أحتلهما في الغرفة المكتظّة.. حزمت متاعي وقررت الإقامة في الشارع.. مرة أنام في حديقة ومرة في مدخل عمارة، حتى وجدت هذا المكان، مدخل خلفي لأحد مراكز التسوق.. بدا مهجورًا منذ إغلاقه.. أتكوم في أحد زواياه وفى الصباح أتفقد صندوق النفايات قبل مرور سيارة البلدية.. أنتظر الأكياس السوداء بلهفة.. يومًا أجد بقايا خبز وأحيانًا بقايا طعام.. وكثيرًا ما أجدها كومة بلا ملامح.. فاسدٌ في طازج.. فتعافها نفسي.. ربما تعمّدت الخادم الفلبينية إفسادها كي ترغمني على ترك المكان.. لي يومين من دون طعام ونفد رصيد هاتفي.. مقطوعًا عن العالم.. يعصرني الجوع والخوف والألم والبرد.. أين هذا الفيروس اللعين.. لماذا يتجنبني.. أواجهه بصدري فيراوغني ويقتنص المختبئين خلف الجدران.. ربما يتلذذ بشقائي.. لم يعد لي طاقة على الصبر يا الله.. لن أختبئ حين أسمع دوي صفير سيارة الشرطة ثانية.. سأقف في عرض الشارع فجأة فاردًا ذراعيي لأتحول في لحظة الدهس إلى طائر أسطوري ثم أُحلّق عائدًا نحو وطني وأولادي وزوجتي..

بدون رتوش



مجدى مرعي - مصر

صعد إلى الحافلة، وظل باحثاً عن مقعده، وفرح قليلاً لوجود مقعده بجانب نافذة، يستند برأسه عليها، وإن كانت أشبه ما تكون بوسادة قاسية فهو كثيراً ما يستغرق في نوبات نوم عميقة، من الحين إلى الآخر، وحتى لا يتطوّح، ويسقط صريعاً للنوم في الممر المنطلق بين المقاعد فيصبح أضحوكة لركاب الحافلة، أو يتمايل يمنة، أو يسرة، فينال ما ينال من تاء مربوطة، أو مفكوكة، ويحدث ما لا يحمد عقباه، إن كان غير ذلك

وهو المعتاد دائماً على السهر اليومي، مصنفاً نفسه بأنه كائن ليلى، لايرى النهار إلا نادراً.. إنه يجلس على مقعده، ويضع حقيبته الكبرى على الرف العلوى، بعد أن سحب منها كتاباً، وأخرج قلمه الرصاص، حيث اعتاد وضع خطوط تحت الأسطر لما يجده هاماً، أو مما يستهويه من بديع الكلم، وأخرج بعض الأوراق، إضافة إلى نظارتيه: (النظر) و(الشمسية) ثم يخرج منديلاً يمسح به نظارته التي راح يقرأ من خلالها كتابه الموجود بين يديه، فإذا به يسلم نفسه في نوم عميق قبيل بدء سير الحافلة، ورويداً رويداً تترك أصابعه الكتاب الذى يبقى وحيداً مفتوحاً فوق ساقيه، كأنه ينتظر من يقرأه، ووجهه ذو العينين المغلقتين كاد ينفذ من زجاج النافذة من فرط ثقله وضغطه الهائل عليه، ويستيقظ على رنين تليفونه المحمول..

- آلو... نعم أنا، وأنت...؟
- تذكرتك.. لكنى الآن في سفر... سأسجل رقمك الآن، وسأتحدث معك في وقت لاحق... مع السلامة.

ولم يدر إن كان قد أغلق تليفونه أم لا، فقد غاص في نومه مرة أخرى، بل صار يغط فيه، ويستيقظ مرة أخرى من نومه على صوت صادر بالقرب منه، على الرغم من نعومة هذا الصوت، الذى يكاد أن يُسمع..

- حضرتك... لم تسجل الاسم.

ولفرط استغراقه في النوم، وكأنه يسمع هذا الصوت في حلم جميل، وراحت يده تتحرك من جانبه، وتتحسس بحثاً عن تليفونه، وقد فتح عينيه بصعوبة بالغة، حتى كاد يرى التليفون، وعاوده النوم مرة أخرى..

ـ ليس مهماً الآن... سأسجله في وقت لاحق.

وصال وماج في غياهب هذا النوم العتيق، إلا أنه في هذه المرة، بدأ يستفيق على صوت حفيف أوراق الكتاب، بفعل يد أخرى كانت بجانبه ظلت تعبث، وتقلب في هذا الكتاب، وكأن فعل شيطاني يقلّب صفحاته ويقرأ ما به، فكان ذلك أدعَى لاستيقاظه، فانفتحت عيناه عن بكرة أبيها.

وبحركة لا إرادية، ارتفعت يده لتنطبق على الكتاب، لكنها وعلى غير المتوقع انطبقت يديه على كتلة جيلاتينية ناعمة، فبمجرد أن مسّها أحسّ بتيار سحري يسرى في جميع جنبات جسمه، وعقله، فانتفض ورأى المشهد كاملاً... يده منطبقة تماماً على تلك اليد الأخرى - يدها - وكأن صاحبتها عجزت عن أن تسحب يدها وتفلت منه.. وإذا بلحن ملائكي شجي لم يسمعه من قبل:

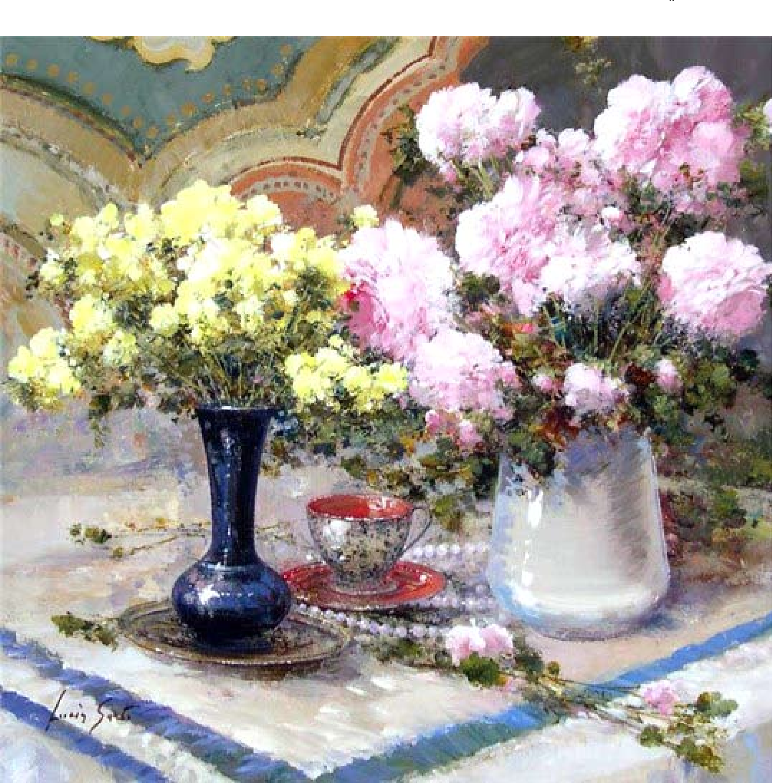
- لم أجد من الكلمات ما أعبِّر بها عن أسفى، لقد وجدتك نائماً، فقلت في نفسى، لمَ لا آخذ هذا الكتاب وأقرأ فيه؟ وأعيده لك قبل أن تصحو، لكنك غافلتني وصحوت دون أن أشعر.

كانت عيناه تمسحها رأساً على عقب، وكان يشنف أذنيه بصوتها الساحر وتحوّل فجأة إلى شلال من الرقة والعذوبة ، فابتسم قليلاً:

- خذي هذا الكتاب.. ولا ترديه، فهو هدية منى لك، فكيف أحرم أحداً من القراءة؟! ولك أن تأخذي صاحب الكتاب هدية إن شئتِ أيضاً.. (يضحك) والهدية لا تُردّ.

وانفرج ثغرها عن ابتسامة رقيقة، لم يعهدها من قبل، وقالت في أدب جم:

- أتعرفني؟!



فتنهد مسترجعاً ذكرياته سريعاً:

• طبعاً، أعرفك.. ومنذ زمن بعيد.. (تصمت).. كان بالأحرى، أن تسأليني... متى كان ذلك؟

لكنها بادرته برد آخر غير متوقع:

• أنا عرفتك، منذ أن تطلّعت على وجهك وأنت نائم، وهذا ما شجعني على أن أستلّ منك هذا الكتاب، ورحت بأصابعي أقلب فيه... فاعذرني لم يكن ذلك جرأة بقدر ما كان.. اطمئنان شديد شعرت به، وغمرني، أيما اطمئنان، بل وجعلني أتيقن تماماً، بأنك لن تغضب مني.

لقد حمله حديثها الرائع على كثير من الدهشة، مما جعلته يستوقفها:

• من أنتِ؟

فضحكت ضحكات مسترسلة، وكأنها أمواج تحمله لأعلى وتطير به وتهبط به، فقد كانت دقات قلبه تتقافز مسرعة على تلك الموجات المتلاحقة.. وتتوقف مادحة:

• وهل تعرف النجوم في السماء، البشر الذين يسيرون على الأرض، فأنت يا سيدي نجم كبير، وأنا آدمية بسيطة، معجبة بك، وبكتاباتك التي تجعلني أحلّق في سماوات بعيدة من الخيال، والحب، وكل المعاني الجميلة.

فإذا يقول لها بامتنان:

• أشكركِ.

وبادلته:

• أنا سعيدة، لأنى التقيت بك.

ويحاول ان يجعل الحديث يأخذ جنبات أخرى، كي يضمن أن الحديث بينهما يستغرق زمناً أكثر:

• وأنا أيضاً، هل تهبطين في آخر محطة؟

وقالت وهى مستمتعة بهذا المنحى من الحديث:

• نعم، وأنت.. هل تنزل معي آخر محطة؟

• (مبتسماً) نعم، كأنه قُدّر لنا أن ننزل معاً في آخر محطة.

• (مغتبطة) وهل يمكنني ان أستكمل قراءة هذا الكتاب؟

ويردُّ عليها في حبور:

• قلت لكِ... الكتاب وصاحبه هدية لك.. هذا إن كانت قيمة صاحب الكتاب ترتفع لمستوى الهدية.

• أنت أديب رائع، رقيق المشاعر و...

• و... ماذا؟ اكملي..

• من الحين والآخر أذكر لك صفة... فالجرعات المتباعدة تعطيها طعماً شهياً.

فهزّ رأسه بالإيجاب والموافقة، ودوى في رأسه «كم مقنعة في كل شئ». فسحبت الكتاب منه بهدوء شديد، وظلت تقرأ، وظل يسترق النظر إليها من حين إلى آخر، وراح يحادث نفسه، لماذا لم يتعرف عليها، وظل يؤنب نفسه كثيراً، حتى التمعت لديه فكرة صائبة، بأن الوقت ما زال متاحاً، ومازالت الفرصة سانحة، فهو قد عرض عليها أن يعطيها الكتاب هدية، ويجب أن يكتب الإهداء باسمها، حينئذ يكون من الطبيعي أن يسأل عن اسمها، فعليه الآن أن يتيح لها الفرصة بالقراءة، في مؤلفه هذا.. فكم اغتبط، ولأول مرة من كتاباته، فيكون لها معجبات جميلات، فيرسو بسفينته على إحداهن.. وكاد يصيح واقفاً «أوشكت سفينتي أن تصل إلى شاطئ الأمان». لكن عليه الآن أن يستمتع بنوم قصير، ويحلم بأحلام وردية، تكون هي بطلتها، وراح في نوم عميق مرة أخرى، وبدأت الطاقية التي وضعها على رأسه تودع مكانها شيئاً فشيئاً، حتى تركت رأسه وتسقط فوق ساقه، فإذا بصاحبتنا تضع الكتاب فوق طاقيته، وتنزل أول محطة للحافلة بعد حديثهما هذا دون أن يشعر بها... وبعد وقت غير قليل استيقظ والتفت بجانبه فلم يجدها، ووجد الكتاب موضوعاً فوق طاقيته فنظر في زجاج النافذة عله يجدها ولإنهاء محاولة معدومة الأمل.. ابتسم ابتسامة ملؤها الحسرة لسوء حظه، فيرى تلك الابتسامة المنطفئة في زجاج النافذة، كما رأى شعر رأسه الأبيض الذى تحجبه تلك الطاقية، ليبدو هذا الشعر أكثر التماعاً بنوره الفضي اللامع... هنا أدرك لم هي تركته؟؟ ونزلت قبل محطتها، وبدون وداع، هنا انفرجت أساريره بابتسامة أشد سخرية... فقد تعوّد أن يحيا بدون رتوش.



قصص قصيرة جداً

عبير حسني - مصر

ترنيمة سلام

كنت أسرع الي المطبخ وقد حملت أطباق الفطور بعدما تعالى صوت حافلة العمل تعلن تأخري عن موعد الذهاب، توجهت أدير مؤشر المذياع حتى أستمع للمقطع الأول من أغنيته الجديدة، ولكنه النفير مرة أخرى التقطت حقيبتي مسرعة نحو الباب لألحق بآخر أمل لاستقلال الحافلة.

ابتسمت للسائق معتذرة عن تأخري غير المقصود وأنا أطلب منه أن يدير مؤشر المذياع لأتابع الاستماع لآخر مقطع من أغنيته، فابتسم بود استجابة لطلبي.

كانت أغنية جميلة وتلقائية حتى انسابت بأوردتي وعانقتها بفرح كبير بين السحاب البعيد حتى أن طيور الأيك وقد تجمّعت تشدو حولنا.

وأفقتُ على صوت زميلتي تهتف «لقد وصلنا» نظرت حولي ورأيت المبنى الكئيب لمقر عملي وكأنه يعلن فوزه بقطع لقائي مع الحبيب الغائب، وتوقف صوت المذياع .



عالم اصم

كانت الشمس تأخذ في المغيب وتعلن انسحابها من يوم آخر في طريقها لعمرها المتناقص.

امتدّ فراغٌ مزعج من الانتظار أخذ في الإلحاح حتى قاربت دقات الساعة الباعثة على الضجر أن تلهث وتقترب من الموت الذي راح يلوح لها متباهياً بردائه الأسود العتيق، أصغيت الى صوته الأجش.. يحمله لأذني هواءٌ مترنّح اعتراه الكسل كمن شرب آخر زجاجات الحانة القذرة من خمر ردئ.

الهواء مثقل الذرات... حتى النسمات التي تخللته قد فقدت الرغبة في حمل تلك النبرة المقيتة لصوته.

سمعته يتغنى ويتمادى في الغناء لهذا المقطع الذي لا يلبث أن يردده كلما كان بالمنزل حيث تتخلله أنفاسه المتقطعة اللاهثة.

كادت الدماء تغلي برأسي، توشك أن تثور وتتعدى حدوداً طالما كانت سداً منيعاً بحصن صبري، حتى لا أفلت زمامها، أسرعت العودة إلى حيلتي القديمة... وقطعت صلتي عن عالمه المتدثر بخيبات لا تنتهي.. وكنت كمن أصيب بالصمم الأبدي.

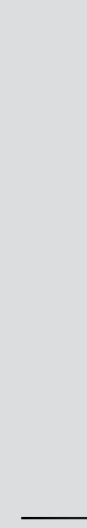


عناقيد وأشباح

فاطمة تهرول بساحة الدار، التي تسكنها أشباح البائسين الذين سبقوها بخدمة السيدة (تماضر).

بالخارج كانت المآذن ترنو لأشجار الليمون، والنسمات تغازل عقود الياسمين، أسوارها رخيصة لكنها جميلة، تحمل ألوان قوس قزح، حامت حولها أوزة الدار تصيح طلباً للطعام، تمهلتها حتى تنتهي من إعداد فطور السيدة، تنهدت صفصافة الدار شفقة عليها.

والآن.. غفت قطة السيدة هرباً من معركة قادمة.. وانزوت عناقيد العنب خوفاً من انتقام مقص السيدة القاسي. فاح عطر الهيل تحت طاحونة البن و... تعالى صوت أساور فاطمة في صخب.. هربت أشباح المساكين... فقد استقر الكحل بعيون السيدة (تماضر).

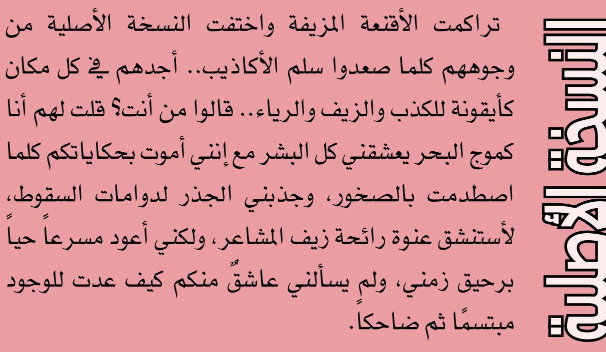


أقاصيص:
وجاءت أيام الرحمة

خالد السيد علي - مصر

•التوبة في زمن الوباء

بدأت من تحت الصفر.. كنت أعمل عتالًا بميناء الإسكندرية ثم تمكنت أن أكون رئيس العتالين في فترة قصيرة من عملي بالميناء رغم صغر سني، لقد كنت محبوباً من الزملاء، ومكروهاً من المسئولين لأنني أطالب بحقوقنا المشروعة كعمال مطحونين يعملون ليل نهار من أجل ملاليم لا تكفي سد جوع أطفالنا حتى منتصف الشهر، وحالفني الحظ، واستطعت أن أقوم بالإتجار في الملابس المستوردة كتاجر شنطة، وبدأت رحلتي من هنا.. جمعت المليم على المليم والقرش صاغ على القرش صاغ والجنيه على الجنيه حتى غامرت بكل ما ادخرته في عمليات الاستيراد والتصدير (ضاحكاً) كنت استورد ولا أصدر فنحن في بلد استهلاكي.. المهم صرت في سنوات قليلة صاحب مال ثم توالت الصفقات وانهمرت عليّ الأموال وأصبحت ثريًا، أخذتني الحياة، وشعرت أني أملك كل شيء فأي شيء أريده أشتريه على الفور دون عناء مثل ذي قبل أيام الفقر والضنك، حتى اللذة كنت أشتريها عندما أشتهيها في أي أنثى.. كله بالفلوس.. لم أكن يوما شهوانيًا، ولكن عندما امتلكت الفراغ والمال وتركت كل شركاتي في أيدي أبنائي أصبحت الشهوة ملاذي.. غرقت في بحور العاهرات والساقطات والاستمتاع برفاهية الحياة وأنا أتنقل من بلد لآخر ومن نزهة لنزهة ومن امرأة للصغار العذارى أنتقم من أيام السعادة لأنها تأخرت عليّ سنوات طويلة وحجبت عني متاع الدنيا التي نعيشها مرة واحدة إلى أن (مكفهراً) عصفت بيّ أيام السعادة وقذفتني إلى الوراء إلى أيامي السوداوية وراحت تذلني وتعصف بأبنائي وهي تسترد ثرائي ولا عزاء للبلهاء، اعترفت أن الدنيا خدعتني وضحكت عليّ ببراعة، وجاءت أيام الرحمة.. شهر رمضان الكريم.. قلت أتوجه إلى الله سبحانه وتعالى ليغفر ليّ، ولكن هيهات أغلقت بيوت العبادة في وجهي ووجه البشر إثر انتشار وباء خفي حتى موائد الرحمن منعت، ورغم ذلك صليت وقرأت كتاب الله وواظبت على الدعاء وأنا أقطع الطرقات باكيًا باحثًا عن صدقات وزكاة عباد الله الصالحين.. لقد كان بداخلي إصرارًا على التوبة وأنا ألحّ على الرحمن أن يقبلها.



النسخة الأصلية

تراكمت الأقنعة المزيفة واختفت النسخة الأصلية من وجوههم كلما صعدوا سلم الأكاذيب.. أجدهم في كل مكان كأيقونة للكذب والزيف والرياء.. قالوا من أنت؟ قلت لهم أنا كموج البحر يعشقني كل البشر مع إنني أموت بحكاياتكم كلما اصطدمت بالصخور، وجذبني الجذر لدوامات السقوط، لأستنشق عنوة رائحة زيف المشاعر، ولكني أعود مسرعاً حياً برحيق زمني، ولم يسألني عاشقٌ منكم كيف عدت للوجود مبتسمًا ثم ضاحكاً.

رداء الأضحوكة

خرجتْ على الناس وهي ترتدي جلباب التاريخ وقالت رأيها السديد بكل صراحة؛ فقُذفت بالحجارة من قبّل الرأي الآخر.. عادت لبيتها ونزعت الجلباب، وخرجت تارة أخرى للناس برداء زائف لتؤيد رأيهم الهزيل؛ فصفق لها الجميع.. ضحكت باستهزاء وهي تنزع الرداء دون عري قائلة:

•شرفٌ لي أن أسجن الحقيقة الموثقة عبر الأزمنة من أن أصنع لها رداء بهلوان أضحوكة ليتناسب مع الحمقى.

•راحة البال

قال الثري وهو بين مروج قصره:

•كنت ابحث عنها ليل نهار بلهفة واشتياق، وما أن عثرت عليها بكيتُ، حيث لم أجد غايتي فيها؛ لقد فُتح لي كثير من الأبواب الموصدة، ولكنها أخذت في طياتها راحة البال التي كنت أتمتع بها، لأن العيون صوّبت نحوي سهامها المسمومة.. إنها الثروة يا صديقي الحميم.

رد صديقه مازحاً وقد فاضت عينيه بعبرات الهموم الضاحكة:

•قل الحمد لله أن عيون صديقك الحميم لا تعرف من أين تشترى السهام.

وهو يشاركه الضحك بل الكركرة:

•حتى أنت يا عزيزي.



قصص قصيرة جداً

فاطمة وهيدي - مصر

خُنوع

ظلُّوا في انتظار الربيع،
حتّى يقوموا بثورة،
فَلَمّا اسْتَيْأَسُوا؛
طالَبَهُم كبيرُهُم
بانتظارِ الخريف!



مُساواة

قاموا بثورة،
طالبوا بالحرية والعدالة
قام الحاكمُ بسَجْنِ السَّجّان!

خارجَ الرُّقْعة

ركضَ الحصانُ تاركًا الساحة،
بعدما أدرك عدمَ وُجود فارس،
تداعت الحصونُ الواهيةُ في الهاوية تباعًا.
كلما حاولَ أحدُ الأطراف أن يتقدّم خُطوةً؛
أَوْقَفَهُ الأَسْوَدُ الزاحفُ عُنْوَةً.

بعثٌ

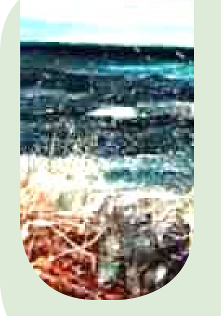
حَدّقَ بملءِ الدّهشة في شهادة التكريم المعلّقة على الحائط،
قرأ اسْمَهُ المكتوبَ بلونٍ أحمرَ على لوحة حمراءَ!
حمل قنْديلَهُ وخرجَ يجوبُ شوارعَ المدينة،
سأل المارّة: في أي وَطَنٍ نحنُ؟!
بَقِيَ نداؤه بلا مُجيب.



وطـن

نَاضلَ؛ اعتقلوه.
عاد إلى بيته بخُفّيْ حُنيْن،
يومَ اضطراره لبَيْع خُفّه ليُطعِمَ صغارَه؛
انتابَهُ حَنينٌ للمُعتقل!





سُقوط

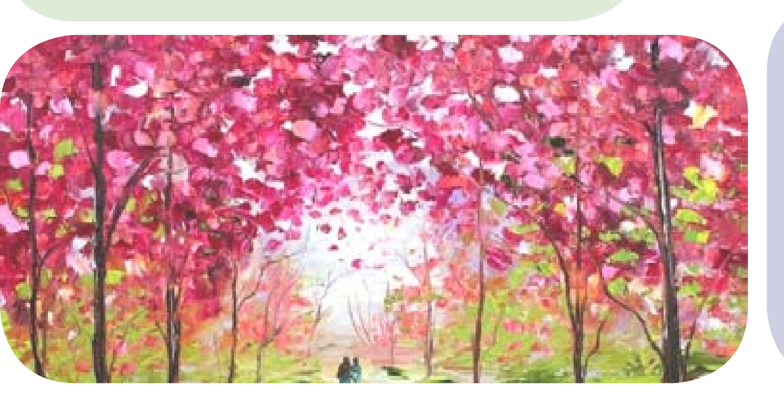
أغلقت (ليلى) شاشةَ حاسُوبها،
وهي تصيح غاضبة: «حقًّا مَجنون»
بعد أن قرأت خبرًا عن ديوانه الجديد
على صفحة فيس بوك الخاصّة به
والمعنون بـ (قلبي يَعوي..
ووحيي لدى الجميلاتِ أسيرا!).





سُقوط آخَرُ

أغلقت (ليلى) شاشةَ حاسُوبها بغضب،
عندما أدركتْ أنّ حرف (النون) لم يَسقُطْ سَهْوًا
بعد أن قرأتْ خبرًا عن ديوانه الجديد
على صفحة فيس بوك الخاصّة به
والمعنون بـ (مُجُونَ ليلَى)!





أطاردها

قصة قصيرة جداً

أطاردها في كل حيز من جسدي، أطاردها وأنا في بئر الانتقادات والمعارضة، أطاردها بعد نهوضي من السقوط وتعثراتي بحطام من هم حولي؛ البائسون من الحياة. أطاردها رغم اصطدامي بأحلامهم المبعثرة التي تموت أمامهم وهم يشاهدونها ببؤس. أطاردها.. هي أحلامي لطالما طاردتها بانكساري وتعثراتي وخذلاني. طاردتها رغم الواقع الواقع للأحلام في بلدي، تنزف الأحلام لتختفي وتتلاشى.. لكنني إما أن أتلاشى مع حلمي أو أحققه. الذين يولدون في قفص الجاهلية يتصورون أن الحلم جريمة.

الحسنين ياسين ناصر - العراق







قراءة في رواية (ملائكة وشياطين) لدان براون

شموخ الحجازي - السودان

برع الكاتب الأمريكي (دان براون) في روايته (ملائكة وشياطين) التي سبقت روايته الشهيرة (شيفرة دافنشي). تدور أحداث رواية (ملائكة وشياطين) حول حرب بين العلم متمثلاً في الطبقة المستنيرة، والدين متمثلاً في الكنيسة الكاثوليكية. الرواية من ترجمة مركز التعريب والترجمة - نشر الدار العربية للعلوم.

في البداية شدّ (دان براون) القارئ بمدخلٍ سرد فيه جريمة قتل لعالم فيزيائي يعمل في مركز الأبحاث السويسري اسمه (ليوناردو فيترا) تمّ اقتلاع عينه ووسمه في صدره بالنار بوسم الطبقة المستنيرة. ثم بعد ذلك استنجد مدير المركز (ماسيميليان كوهلر) بالأستاذ (روبرت لانغدون) المتخصص في تدريس الأيقونات بجامعة هارفارد، والمهتم بشأن الطبقة. اكتشف (روبوت لانغدون) أن سر اغتيال (فيترا) هو بسبب اختراع المادة المضادة التي تعمل عمل القنابل بقوة أكبر بمساعدة ابنته (فيكتوريا فيترا) العالمة في علم الفيزياء.

لاحقاً تلقى المركز اتصالاً من القاتل أخبر فيه (كوهلر) أن موقع المادة المضادة في مدينة الفاتيكان.

أرسل كوهلر فيكتوريا ولانغدون ليبحثا عن المادة المضادة وعند وصولهما وجدا أن الفاتيكان مشغول بتنصيب بابا جديد نظراً لوفاة البابا السابق. في حين كان الكرادلة الأربعة المرشحين للمنصب مفقودين.

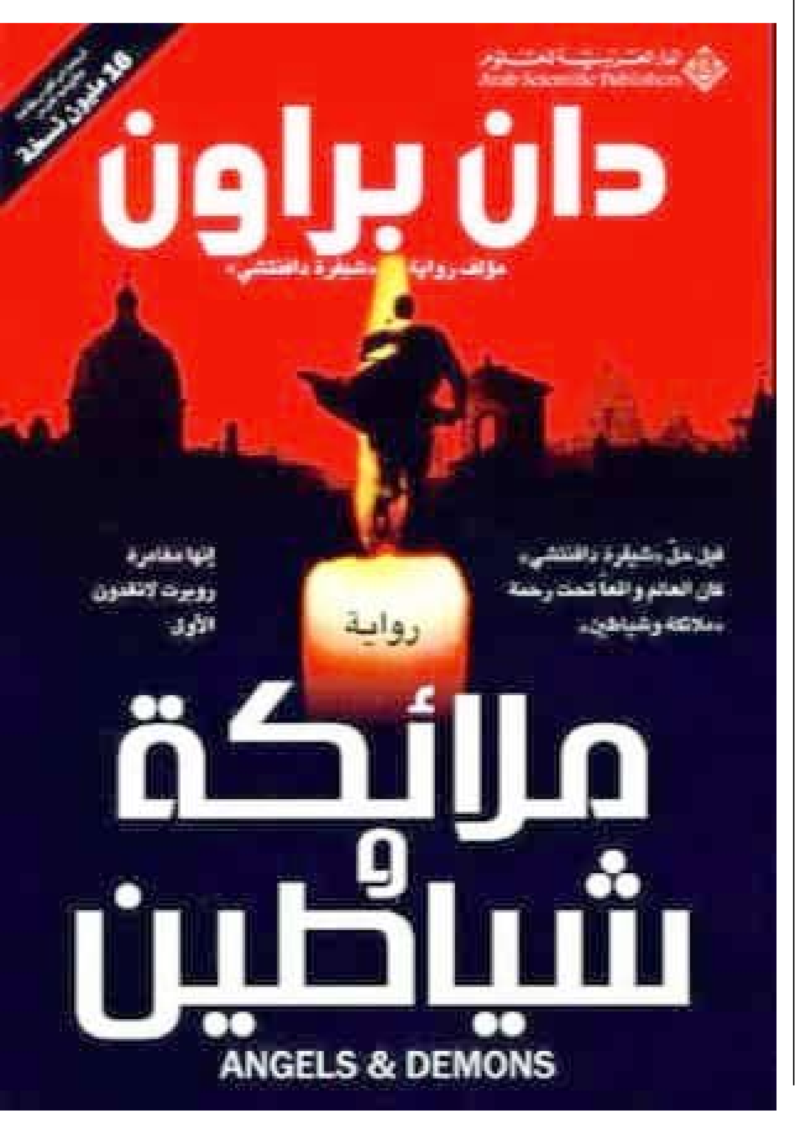
استعان الفاتيكان بهذين الاثنين ليخوضا مغامرات متتالية مليئة بالإثارة والمفاجآت ومحاولات فكّ شيفرة الطبقة المستنيرة بالاستعانة بقصيدة موجودة في كتاب (البيان) لغاليلو. وعلى أثر رموز القصيدة يتبارى لانغدون وفيكتوريا وطاقم من الحرس السويسري مع القاتل، لمحاولة إنقاذ الكرادلة الأربعة بعد تلقي السكرتير البابوي خبراً من القاتل باستيلاء الطبقة المستنيرة على هؤلاء الكرادلة وقتل البابا السابق.

في كل مرة كان القاتل يقوم بوسم كاردينال من الكرادلة الأربعة بوسم مختلف من أوسمة الطبقة المستنيرة بعد أن يختار مذبحاً من مذابح العلم الذي يمثل ذلك الوسم (التراب - الهواء - النار - الماء).

وعند وصول لانغدون وفيكتوريا إلى مذبح النار حاول القاتل قتل لانغدون الذي نجا بعد عناء بأعجوبة، ولكن تمكن القاتل من خطف فيكتوريا، وأخذها إلى مقر الطبقة المستنيرة.

في نهاية الأمر قتل لانغدون القاتل في موقع الطبقة المستنيرة (كنيسة التنور)، بعد أن أنقذ فيكتوريا فيترا من بين يديه بدون أن ينجح في أخذ معلومات من القاتل عن المادة المضادة. غير أنه أخبرهما بأن رئيس الطبقة المستنيرة سوف يقتل الحرس البابوي بعد وسمه.

ليواصل لانغدون من جديد مسابقة شبح آخر من الطبقة المستنيرة، ويُفاجأ بأن كوهلر المتوقع بأنه هو الذي يدير الطبقة المستنيرة قادم لمقابلة السكرتير البابوي. وعند وصول لانغدون إلى مكتب السكرتير وجده موسوماً بشعار الطبقة المستنيرة وهو مغمى عليه، والسيد كوهلر



يلفظ أنفاسه الأخيرة بعد اعتداء الحرس السويسري عليه لاعتقادهم أنه هو من قام بوسم السكرتير. وقبل أن يموت سلّم لانغدون شريط فيديو.

حمل لانغدون السكرتير بمعية بعض الحرس البابوي بنقالة المرضى لإسعافه في مستشفى خارج الفاتيكان. وفي طريقهم إلى الهليكوبتر استعاد السكرتير وعيه وردّد كلمات توحي بمعرفته بمكان المادة المضادة وأخبر الجميع أن الله قد كلمه!.. ثم هرول إلى داخل الكنيسة الكاثوليكية ونزل إلى باطن الأرض حيث مقبرة الموتى القديمة، يتبعه كل من لانغدون وفيكتوريا وبعض الحرس وكاميرا قناة (بي بي سي) لتنقل الحدث مباشراً على الهواء.

وصل السكرتير إلى مقبرة أحد الباباوات الأوائل وأخرج من القبر علبة بلاستيكية صغيرة بداخلها ومضة ضوئية خضراء، تشير الأرقام الموضوعة عليها إلى أن الزمن المتبقي للانفجار سبع دقائق.

أخذ السكرتير البابوي العلبة وهرول نحو الطائرة المروحية المعدّة لنقله إلى المستشفى وصعد عليها ومعه لانغدون وارتفع بها لأميال، وترك المروحية تعمل أوتوماتيكياً.

بعد خمس دقائق انفجرت الطائرة مكونةً بقعة ضوء كبيرة في السماء، متمددة خطفت الأبصار وبعثت حرارة عالية في الأجواء. خيم السكون والحزن على الحشد الذي كان حاضراً في لحظة الانفجار، وملأ احساس الفجيعة فيكتوريا على لانغدون.

بعدها بلحظات هبط السكرتير أعلى الكنيسة بمنطاد مع صلوات الحشد لله يطلب حماية الفاتيكان. فهتف الجميع باسمه واستبشروا لنجاته، بينما سقط لانغدون في نهر (التيبر) فاقداً وعيه لينقذه أحد أطباء مستشفى (تيبرينا) ويقوم بمعالجته.

قدّمت المرضة للانغدون الأوراق وشريط الفيديو الذي وجدته في سترته المبللة فأستمع لشادة كلامية وطلب منهم نقله إلى (الكابيلا) الكنيسية وقامت المرضة بنقله إلى هناك.

عرض لانغدون الفيديو أمام مجمع الكرادلة المجتمعين في الخلوة الانتخابية فكشف لهم أن الطبقة المستنيرة ما هي إلا أخوية بائدة وأن ملاك الكنيسة (السكرتير البابوي) هو نفسه شيطانها من خلال الفيديو المسجل.

بعدها برر لهم السكرتير البابوي سبب فعلته وقتله لأبيه بالتبني (البابا القتيل) وباقي الكرادلة، ثم أحرق نفسه أمام الملأ بزيت المصابيح الذي دهن به جسده وأشعله، فلقي حتفه بهذه الطريقة وأخرس الأفواه.

ختم دان براون روايته بزواج روبرت لانغدون بفيكتوريا فيترا التي كان مولعاً بها منذ البداية وقدّم لهما البابا الجديد شعار الطبقة المستنيرة كشكر وتذكار لمساهمتهما في إنقاذ الفاتيكان وحفظ سره.

الجدير بالذكر أن الرواية مزودة بخريطة للفاتيكان وأن دان براون قد عكس كمية العمارة في تلك الدولة المكتظة بالمعالم التاريخية. بحيث أنك تجد نفسك أمام سراديب وممرات تحكي عن عبقرية الطبقة المستنيرة وتكشف عن كثير من أسرار الكنيسة وآثارها.

ما يتميز به أسلوب دان براون هو التشويق والإثارة وشدِّ انتباه القارئ لرسم فكرة معينة ثم يأتي لدحضها في لمح البصر.

رواية (ملائكة وشياطين) تحتوي على حبكة جهنمية تنبئ عن عقلية دان براون الجبّارة التي تجرُّك جرّاً للسير في أغوارها وكشف أسرارها والاستمتاع بها.



كيف تصبح مثقفاً في أربعة دقائق وأحد عشر ثانية؟

وسام محمد - مصر

في الأيام الجميلة الخالية، كان هناك وصف (الثقافة السمعية)، نصم به هؤلاء الذين يكتسبون المعرفة ممن يلقي هذه المعرفة بصورة غير نظامية وغير موثقة، ومن مساخر ومصائب الثقافة السمعية عبارة وردت على لسان الممثل أحمد مظهر في فيلم سينمائي يقول فيها (وما عقاب الذين خانوا الأمانات ويكيدون لإخوانهم ويلقون الفتنة ويفسدون في الأرض بعد إصلاحها إلا أن يقتلوا) فكان أحدهم يرددها في كل مكان مستشهدًا بها كآية من كتاب الله، حتى بعد ما أوضح له غير واحد ممن حوله أنه ليست كذلك؛ أما الأدهى من ذلك أن تجد صحفي بهلواني يتمسح في اليسار يستخدم نفس العبارة كآية قرآنية في مقال له منذ بضعة سنوات نشره في صحيفة بهلوانية بدورها، ولم يكلف أحد من هيئة تحرير الصحيفة بمراجعة المقال أو تصحيحه، فظل على موقع الصحيفة أيامًا حتى انتبه مدير الموقع إلى تعليقات القراء الساخرة، فرفع المقال دون اعتذار أو توضيح.

وبما أننا في عصر الثورة المعلوماتية والصناعية الرابعة والعالم الذي أصبح قرية صغيرة، تطورت الثقافة السمعية لتوافق روح العصر الرقمي السعيد؛ وبدل من أن تنحصر مصادر الثقافة الصناعية في محاضرة يلقيها أحدهم، أو مقال في صفحة داخلية في صحيفة مجهولة؛ أصبح عندنا معين لا ينضب للثقافة السمعية ممثل في كل أشكال الوسائط الاجتماعية؛ يكفيك أن تسمع YouTube مدته أربع دقائق سجله شخص مجهول يتحدث بسرعة ويحرك يديه ورجليه في كل اتجاه مثل أم أربعة وأربعين، لتصبح فجأة عالمًا في الفيزياء الكونية، ضليعًا في فلسفة ما بعد الحداثة، خبيرًا في رسوم الكهوف النياندرتالية؛ في الدقيقة الخامسة أمامك خياران؛ الخيار الأول أن تبدأ قناتك الخاصة على YouTube وتوزع فيض علمك وحكمتك على الغلابة في كل أنحاء العالم؛ الخيار الثاني أن تصدر كتابك الأول، وتغير حسابك على Facebook ليسبق اسمك لقب الكاتب أو المفكر؛ لن يطالبك أحد بأن تسند ما تقول إلى مصدر أو مرجع؛ فقل ما تشاء، يمكنك أن تزعم أن قدماء (الأنكاس) قد صعدوا القمر؛ وأن جون كينيدي كان يعشق طبق محشي الكرنب، وأن تناول شراء الهندباء المغلي سبب طول عمر سكان ساحل العاج.

ولكن العالم القديم لا يزال ينافس بقوة على نشر الثقافة السمعية؛ فما تبقى من صحف تحاول أن تصارع من أجل البقاء من خلال مواقعها على شبكة الإنترنت، ومئات المحطات الفضائية، ومثلها من شركات الإنتاج الدرامي تتنافس على نشر الثقافة السمعية؛ وأعرف كثيراً من الشباب مصدرهم الوحيد للتاريخ كان مسلسل تلفزيوني، كتبه شخص علاقته بالتاريخ ليست أفضل من علاقته بالكتابة؛ ولا يجب أن ننسى طبعًا كتيبة الخبراء الذين تستضيفهم برامج تضييع الوقت بالكلام الفارغ، والذين يتحدثون في كل شيء من الطبخ إلى السياسة، ومن وباء كورونا إلى التغيرات المناخية العالمية.

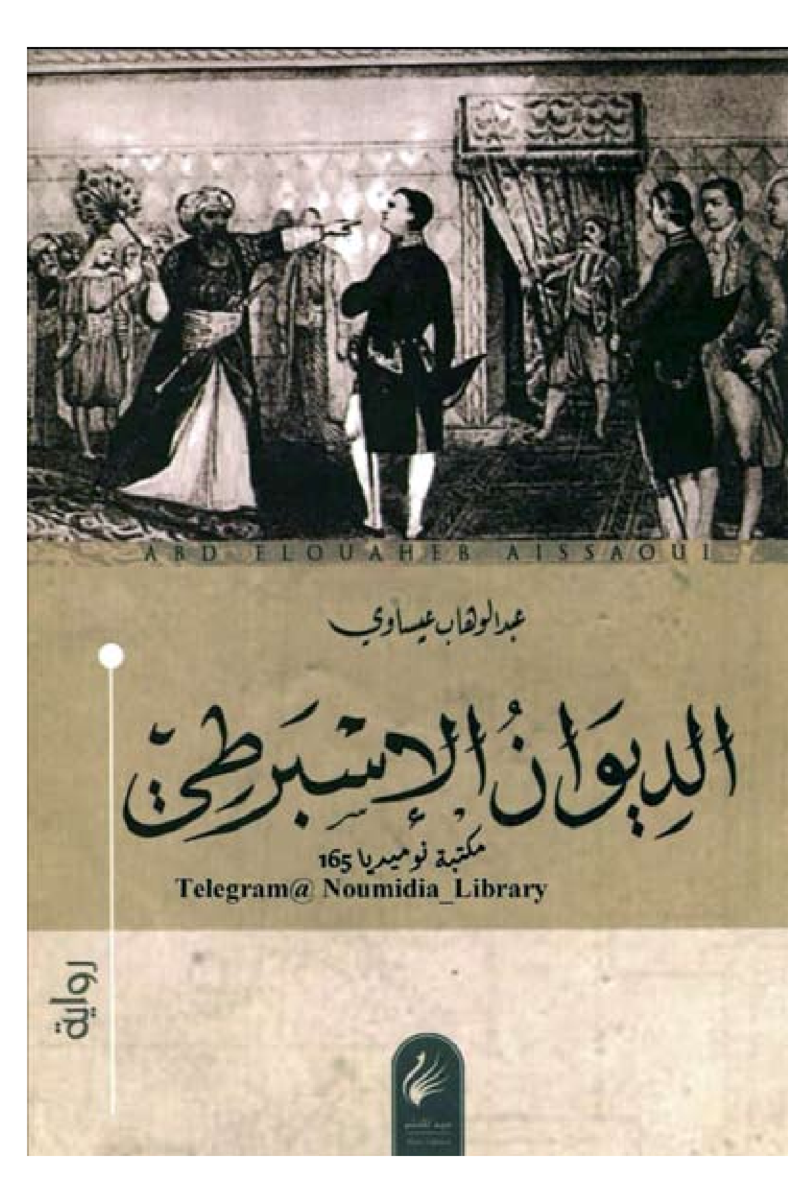
بصورة شخصية، أشعر بحالة (قرف) من الثقافة السمعية ومن أربابها ودراويشها، ولا أستطيع ألا أتهم المتلقي مرتين، المرة الأولى أنه اختار أن يوكل عقله وضميره لغيره بشكله دون قيد ولا شرط، فرضي أن يكون هناك شخص واحد هو مصدره الوحيد عن المعرفة في حقل ما؛ والمرة الثانية أنه لما فعل تلك المصيبة لم يتحرز في اختيار معلمه في الفضاء الرقمي، فأختار البهلوان الذي يقول له ما يريد أن يسمع، عوضًا عمن سوف يقول الحق المر؛ بلى هناك على الوسائط الاجتماعية كثير ممن يصدع بالحق المر، بل هناك أكاديميات عالمية تقدم مادتها العلمية مجانًا في الإنترنت؛ ولكن، ومرة أخرى أخيرة، هل الأسهل أن أستمع لمقرر كامل مدة ٢٢ ساعة عن الفلسفة في جامعة من أكبر جامعات العالم يلقيه أحد أحبار الفلسفة المشار إليهم، أم أسمع نصف ساعة على الأكثر، وبعد ذلك أتكلم في الفلسفة؟



نقد لرواية الديوان الإسبرطي» لعبد الوهاب عيساوي

د. عمر عباس - الجزائر

يقول ويل ديورنت في كتاب (مباهج الفلسفة) متحدثاً عن فلسفة التاريخ: «إنّ في أذهان المؤرخين، بعض العقائد الدينية يرغبون في إثباتها، أو برنامج حزب سياسي يَودون إعلاء شأنه، أو وَهْم وطني



يُريدون فرضه.. إنّ ثمانين في المائة من جميع التاريخ المدوّن أشبه بالكتابات الهيروغليفية، فهو موجود لتمجيد جلائل أعمال الملوك و الكهنة».

ويصرٌ بندتو كروتشي (الفيلسوف الإيطالي) على أن التاريخ يجب أن يَكتبه الفلاسفة، لأن الفلاسفة - حسب زعمه - يتعشقون الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة.

ماذا لو أراد روائي أن يكتب التاريخ؟! يقول لنا كروتشي: «لا تاريخ بلا قص». تخيّلوا مثلاً أننا نود كتابة تاريخ بلدية من بلديات الوطن، فبدل أن نكتب التاريخ بلسان رئيس البلدية نجعل بواب البلدية أو عاملة النظافة يسردان لنا تاريخها، فهؤلاء يملكون أسراراً عن البلدية لا يمكن أن يبوح بها رئيس البلدية.

القص عمل فني بديع يعيد بناء المشاهد باستعمال التخييل ويجعلنا نعيش ذاك التاريخ وكأننا جزء من وقائعه.. فعلاً على التاريخ أن يكتبه الروائيون الأمناء.. فهل كان كاتبنا روائيا أمينا؟!! هذا ما سنجيب عنه في هذا المقال.

• نظرة عامة للرواية:

كان الكاتب يود أن يخبرنا طوال رحلتنا معه في روايته أنّ الأتراك قراصنة وصعاليك وكان الشعب خاضعا لهم بسبب المُور (المُور هم المسلمون النازحون من الأندلس، أو المسلمون المتواجدون في شمال إفريقيا عموماً مهما اختلفت أجناسهم) لأن إسلام هؤلاء المُور يحثهم على الخضوع والخنوع والصبر على إذلال الأتراك لهم، بينما الجزائريون الحقيقيون فهم أقرب إلى الإلحاد منهم إلى الإيمان، ومتعلقون بملذات الحياة، وهذا ما جعلهم يرفضون الوجود العثماني، وحين جاءت الحملة الفرنسية، قامت النساء العاهرات في حي المبغى الذي كوّنه الأتراك من النساء الجزائريات، بالدفاع عن الجزائر رفقة الجزائريين الذين حرمتهم السلطات العثمانية من السلاح والمؤونة، وهذا ما سهّل دخول الفرنسيين واحتلالهم المحروسة (المحروسة اسم قديم للعاصمة الجزائرية).

في الأخير تم نفي «ابن ميّار» (لعل اسمه مشتق من المُور، وهي صفة مبالغة «الميّار»: كثير المَور). وكان الكاتب قد جعل في المحروسة حارات

مجاورة لحي المبغى، منها حارة الميّارين، وحارة السملاويين، وحارة المقاهي.. بينما «السملاوي» الجزائري الذي يكره الأتراك، اتجه في الأخير بعد أن قتل «المزوار» (المزوار شخصية مهمة في الرواية لعلها تدل على الاستعمار، فالمزوار هو القائم على حي المبغى، ينظم حركة العاهرات فيه، في زمن الأتراك وفي زمن الفرنسيين) واتجه السملاوي إلى الأمير الشاب، الذي يعني به ربما الأمير عبد القادر لأنه لم يذكر اسمه، ذكر فقط أن الأمير الشاب يكره الأتراك.

• الجوانب الإيديولوجية والتاريخية:

من خلال تقنية السرد التي اختارها الكاتب حاول أن يكون ديموقراطياً في نقل الأحداث، لكنه مع ذلك لم يتحدث عن المقاومات الشعبية، ولا عن هزيمة الأسطول الجزائري في معركة نافارين سنة ١٨٢٧ ولا عن الحصار البحري الذي فرضته فرنسا طيلة ثلاث سنوات بعد معركة نافارين، حتى لا يعيد الأسطول الجزائري بناء نفسه، وكان يسمّي الجزائر العثمانية ربوة القراصنة. بينما مجّد نابليون في عدة مقاطع وذكر طرفاً من تاريخه.

ولم يسمح الكاتب لأي شخصية تركية بالظهور أو التحدث، كانت الشخصيات التركية تبدو باهتة، مصنوعة من قالب واحد هو الخيانة والغدر والخسة.

إليكم مثلاً هذا المقطع الذي جاء على لسان أهم شخصية في الرواية، شخصية (كافيار) الرجل العسكري الذي خطط ومهد لاحتلال الجزائر:

«يفضّل ديبون – ديبون شخصية فرنسية في الرواية مساندة للجزائريين – المور على الأتراك، غير أنني أجدهم سواء، لأن مقدار الطمع الذي يحمله الأتراك، يحمله المور خبثاً، يصغون في انتباه لأوامرك، ويبتسمون في رضى، وحين يعودون إلى أشغالهم تجدهم وكأنهم لم يسمعوا منك شيئاً، هذه الصفة العجيبة من الأخلاق لا يتسم بها الأتراك، ربما لنقاء جنسهم، الأتراك طماعون وجشعون، يحبون المال والسلطان أكثر من أي شيء حتى من أولادهم، أما هؤلاء المور فمزيج غريب من حضارات متعددة، وعليك الحذر فقد تقفز إليك صفة لا أدري من أي أمة ورثوها..».

لعل هذا الوصف اقتبسه الكاتب من وصف هتلر لليهود في كتابه (كفاحي) إذ يضيف الكاتب في موضع آخر من الرواية على لسان نفس البطل:

«لم أدرِ كيف تشابه هؤلاء المُور أو البدو ببني إسرائيل، كانوا مجرد أبناء عمومة، ثم اختاروا ديناً آخر زاد من احتقارهم لهم».

وقد ظهرت في الرواية شخصية ثانوية هي شخصية جزائرية تتحدث الفرنسية بطلاقة، ترحّب بفرنسا من أجل بناء عالم نظيف بعيد عن الخرافات والأساطير الدينية. إذ يقول هذا الشخص الذي اسمه (ميمون) للشخصية الفرنسية (ديبون) التي تساند الشعب الجزائري: «نادني توماس أو إسماعيل لا يهمني..».

اتسمت معظم الشخصيات بمسحة الإلحاد ومعاداة كل الديانات السماوية، وأظن أن ذاك الزمن لم يكن الإلحاد معروفاً بشكله الحالي الذي نعيشه اليوم.

ربما يحتاج الأمر صفحات طويلة حتى نقف على كل جزئية في الرواية من الناحية التاريخية ومن الناحية الإيديولوجية، لكن هذا عموماً ما أراد الكاتب أن يصوره لنا، حتى المسلمين المور في الرواية كان إسلامهم مبنيّا على الخرافة، فهم يزورون الولي الصالح سيدي عبد الرحمن الثعالبي عند الأزمات، وهو يعطيهم إشارات، كأن يزق طائر أو يموت أو يتجه يميناً أو شمالاً، وكانوا يتبعون إشارات الولي الصالح. وحين هاجم الفرنسيون المحروسة طلب الباشا من أئمة المساجد أن يقرؤوا البخاري طوال الليل، لكنه مع ذاك حرم المناضلين الجزائريين من المؤونة والسلاح.

• الجانب الفني واللغوي:

نقل الكاتب روايته باستعمال تقنية سرد جيدة، حيث جعل أبطاله الخمسة يتناوبون على الحديث، أو ما يسمى (الرواية البوليفونية) أي متعددة الأصوات، وهذا كما يقول النقاد فيه دعوة لدمقرطة الرواية، بحيث تعطي لأشخاص يملكون إيديولوجيات مختلفة مساحة واسعة للتعبير عن وجهة نظرهم، لكن كاتبنا كان يقمع الصوت المخالف، بل إنه من البداية لم يعطِ للطرف التركي أو البَنِي عثماني أي فرصة للدفاع عن نفسه والتعبير عن آرائه، بل اختار شخصيات تخدم توجهاً فكرياً معيناً، حتى أن (ابن ميار) الذي يميل إلى الإسلام والأتراك، كان يحتقر المُور، إذ يقول: «الفرنسيون يملكون ساعات في جدرانهم يحترمون الوقت، بينما المُور لا ينتظرون سوى الأذان، ولهذا السبب هم متخلفون».

أراد الكاتب أن نكره الأتراك فردد في نصه أكثر من سبعين مرة: «الأتراك مخادعون، الأتراك أنذال، الأتراك انتهازيون...»، لكن هذا الفعل يُفقد العمل الأدبي فنيته، سأشرح لكم بمثال:

دوستويفسكي في رواية (الإخوة كارامازوف)، أراد أن يعقد مقارنة بين الإلحاد، والإيمان، والشهوانية الطائشة، فأحضر ثلاث شخصيات: (إيفان)، (إليوشا)، و(دمتري)، صورهم لنا تصويراً بديعاً (وهم الإخوة أبناء الشيخ كارامازوف) وتركهم يتفاعلون على طول ١٦٠٠ صفحة، ولم نلمس منه أنه يشجعنا على الإلحاد أو على الطيش أو على الإيمان، بل ترك الرواية تنتهي بجنون الملحد، وسجن الطائش، ونجاة المؤمن، وترك لنا الاختيار، ورغم أن خاتمة روايته دلت على أن دوستويفسكي يود أن يقول لنا أن الإيمان هو الخلاص الوحيد للبشرية، لكنه جعلنا ندرك هذا فنياً، ولم يقل أبداً في روايته أن الإيمان جيد والإلحاد سخف. حتى أن الملاحدة لا يزالون لحد اللحظة يستشهدون بالقصة الذي حكاها (إيفان) في رواية (قصة المفتش الأكبر) وما زلوا يرددون حواراته الشيقة مع إخوته ووالده الشيخ كارامازوف.

ومثله في رواية (الغريب) لألبير كاموا التي أصّلت للفكر العبثي، لم يقل لنا أن الحياة الدنيا مجرد عبث في عبث، بل خلق شخصية روائية، وتركها تتفاعل مع محيطها، أعجب جار البطل به فقال له: «أريد أن أكون صديقك». فقال البطل: «تكون صديقي، أو لا تكون نفس الشيء عندي».

ماتت أم البطل يوم الأربعاء، وحين أعطاه مديره في العمل إجازة ليومين التقت مع نهاية الأسبوع فصارت أربعة أيام، فأبدى المدير امتعاضه، فقال البطل: «أنا لم أقل لأمي أن تموت يوم الأربعاء». وكان يتذمر يوم دَفن أمه لأن الشمس والغبار أثرا فيه، وأراد أن يرجع بسرعة ليذهب إلى السباحة.

قتل البطل شاباً جزائرياً بعدة طلقات نارية من مسدس كان في يده فقط لأن الشمس لمعت في عينه..

أنا لا أوافق ألبير كامو في فلسفته، ولم أحبذ تصويره للجزائري بتلك الطريقة المهينة، وقتله له بسبب تافه، لكن أحترم كامو فنياً، فهو روائي فنان بحق.

وسأضرب مثالاً من التراث الجاهلي:

دخل طفل صغير مع قومه على ملك الحيرة، وكان ملك الحيرة يجلس مع شخص عدو لهم يؤلب عليهم الملك، وحضر الأكل، فقال الطفل للملك:

مَهلاً أَبَيتَ اللَعنَ لا تَأكُل مَعَهْ
إنّ استَهُ من بَرَص مُلَمّعَهْ
وَإنّهُ يُدخلُ فيها إصبَعَهْ
يُدخلُها حَتّى يُواري أَشجَعَه
كَأَنّما يَطلُبُ شَيئاً ضَيّعَه.

فاشمأزّ الملك من صديقه وطرده، ولم يسأله إن كان قول الغلام صحيحاً أو كاذباً، حتى أن الملك قال بيت شعر بعد الحادثة حين أخبره الناس باعتذار صديقه لكنه لم يرجعه، وقال:

قد قيل ما قيل؛ إن صدقاً، وإن كذباً
فما اعتذارك من قول إذا قيلا.

يعني الغلام الشاعر استطاع رسم صورة فنية في ذهن الملك جعلته يكره جليسه.

بينما لو بدأ الغلام يشتكي ويقول: «يا سيدي الملك، إن جليسك هذا من بني كلبون، هو شخص انتهازي، حقير، قرصان، صعلوك..».

لأشار الملك إلى جنوده بأن يخرجوا الطفل وأهله، وقد يلتفت لوزيره: «ألم أقل لكم ألا تتركوا الأطفال والمغفلين يحضرون مجلسي».

ومن هنا نكتشف أن الكاتب لا يفقه ماهية العمل الأدبي، رغم المساحة الكبيرة التي تمنحها الرواية للكاتب لرسم لوحة فنية بديعة.

قلنا أن الرواية رغم تعدد أصواتها غابت فيها الفسحة الديموقراطية، وتبع هذا ضعف شديد في اللغة، فالرواية البوليفونية تعتمد اعتماداً كبيراً على اللغة، بحيث يجب أن نشعر باختلاف الشخصيات ليس من أسمائهم والأحداث التي تحدث معهم، بل من خلال طريقة كلامهم أيضا.

لغة الرواية تقترب من لغة الجرائد، لكنها أحياناً كانت ترتفع لحظات قليلة ثم تعود كما كانت، وكأن الكاتب كان يعتصر في بعض اللحظات فتبدو اللغة أنيقة منسَابة ثم يعود لوضعه الطبيعي، كان يشبه في ذلك مصباحاً كهربائياً فيه عطب، يضيء لحظة ثم ينطفئ ويصدر صوتا مثل الزنزَنة، يُزنزن، يزنزن ثم يشتعل برهة ثم يبهت نوره وينطفئ، ويبدأ في الزنزنة. هكذا كانت إيقاعات النص، واللغة عموماً هي التي تحدد إيقاعات النص وجماله.

يؤسفني أن أتناول بالنقد عملاً ركيكاً، لكن لا بأس: فمن خلال هذه الملاحظات يستفيد القراء والكتاب خصوصاً، حتى يتجنبوا الوقوع في الركاكة.

دلالة العنوان ورسالة الديوان:

لعل أفضل عبارة في الرواية هي تلك التي اختارها الكاتب ليفتتح بها نصه:

«الشرق والغرب على السواء يقدّمان لك أشياء طاهرة للتذوّق، فدع الأهواء، ودع القشرة، واجلس إلى المأدُبة الحافلة: وما ينبغي لك – ولو عابراً – أن تنأى بنفسك عن هذا الطعام»، يوهان غوتة (الديوان الشرقي).

يوهان غوتة أديب وشاعر وفيلسوف ألماني أحب الشرق كثيراً، فكتب ديوانه الشرقي وهو عبارة عن قصائد شعرية باللغة الألمانية استلهمها من الآداب والأخلاق الشرقية ومن القرآن الكريم حتى أنه كتب قصائد في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وأبحر مع قصيدة للشاعر الجاهلي تأبط شراً، وقصائد أخرى لأبي تمام والمتنبي وحافظ الشيرازي، وهذه العبارة التي افتتح بها الكاتب روايته قالها غوتة لأهل الغرب الذين كانوا يحتقرون الإنسان الشرقي والحضارة الشرقية، حتى أنه قال بعد نشر كتابه: «لا أكره أن يقال عني أني مسلم».

فماذا يريد الكاتب أن يقول لنا نحن المشارقة في (الديوان الإسبرطي)؟!

إسبرطة مدينة تتوسط بين الشرق والغرب، تقع في الجنوب الشرقي لليونان القديمة، يُقال أن إسبرطة حطمت أسوار طروادة، والقصة معروفة، وطروادة مدينة تركية.. إسبرطة مدينة تحالفت مع أثينا (أثينا مدينة تمثّل الحضارة الغربية) وصدّت الجيوش الشرقية القادمة من بلاد فارس، في معركة (الـ ٣٠٠ جندي) الذين تصدوا للجيش الشرقي الفارسي، والذي انسحب إلى تركيا بعد معارك ضارية. إسبرطة تعني القوة الغاشمة الجاهلة التي تخضَع لأثينا المتحضّرة وتتحالف معها للقضاء على الشرقيين. وقد قال الكاتب في عدة مقاطع من الرواية أن الجزائر ما هي إلا إسبرطة جديدة.

كان البطل الرئيسي في الرواية (كافيار) امتداداً لنابوليون بونابارت، حيث كان جندياً من جنوده، وأتمّ كافيار ما بدأه سيده نابوليون، حتى أنّي وجدت وثيقة كتبها نابليون ليهود العالم حين دخل حصون يافا بعد أن أمّن أميرها لكنه خدعه وأعدمه بعد أن خرّب المدينة وقتل أهلها، قال نابليون في وثيقته:

«يا ورثة فلسطين الشرعيين.. إن الأمة الفرنسية التي لا تُتاجر بالرجال والأوطان كما فعل غيرها، تدعوكم إلى إرثكم بضمانها وتأييدها ضد كل الدخلاء. انهضوا وأظهروا أن قوة الطغاة القاهرة لم تخمد شجاعة أحفاد هؤلاء الأبطال الذين كان تحالفهم الأخوي شرفاً لإسبرطة وروما، وأن معاملة العبيد التي طالت ألفي سنة لم تفلح في قتل هذه الشجاعة».

نلاحظ ذكر (إسبرطة) في وثيقة نابليون لليهود، وهناك عبارة في النص عبّرت بدقة عن الغاية من كتابة الديوان الإسبرطي، حيث يقول الكاتب على لسان كافيار:

«وشعرت أن الديوان الإسبرطي لم تبق له إلا أيام قليلة مع رحيل ابن ميّار». ابن ميار كما أسلفت مشتقة من كلمة المُور، وهو يمثل المسلمين والشرقيين عموماً.

لم يكتف الكاتب بهذا الحد بل راح يسخر من يوهان غوتة الذي أراد التقريب بين الشرق والغرب، حيث اختلق شخصية لطبيب ألماني يحب التأمل في الحضارة الشرقية، وظفه لحظات قليلة ليسخر منه وكأنه يسخر من غوتة:

«لم أستوعب كيف تتغير ضمائر أولئك الأوروبيين، وكيف يتنكرون لجنسهم العريق، وخاصة الألمان، يجلس بجانبي أحدهم، يبدو لي مثل طبيب، يحدثني عن المدينة، وعن الصحراء الشاسعة، والرمال الذهبية، والعرب وكرمهم، كيف كانوا أقرب إلى شخوص الكتاب



المقدس، ولا يعنيني كلامه إذ جزمت أن طبيباً مثله سيكتشف بيُسر أن المدينة التي فُتن بها لا تكاد تعثر بها على طبيب، أو حتى عالم طبيعة، أو مهتماً بالعلوم الأخرى. هم لا يحسنون سوى الأكل والشرب، ومضاجعة نسائهم، من أجل مزيد من الأطفال يبعثرونهم حولهم، وتكمل متعتهم بمص غلايينهم، واحتساء القهوة.. يمتعض الطبيب من كلامي، أو ربما استغرب من وجهة نظري، ولا أجرؤ على السخرية منه، تعلّمك الحياة في إسبرطة الحذر من الكلمات التي تتفوّه بها، ولا تلبث أن تصبح مثل المُور متلوّناً في آرائك بما يناسب حاجتك، رغم أن العرب كانوا دائماً مخادعين، ومراوغين يضمرون عكس ما يظهرون».

لعل هذه صفة نابليون الذي لبس عمامة وكان يصلي الجمعة في الأزهر حتى يوهم المصريين أنه مسلم، ونقضه لكل مواثيقه ومعاهداته..

وهناك عبارة لخّصت مضمون الرواية كاملاً، حين قال كافيار:

«لا تختلف ذهنيات أولئك الفلاحين إلا بالقدر اليسير من المور، ميالون إلى الاسترخاء، لا يعملون إلا والسوط فوق ظهورهم. اعتقدت دائماً أن الشعوب الإفريقية والعربية لا يمكنها تحقيق مصالحها إلا بالفرد الأوروبي لا يمكنهم تنظيم حياتهم يجب دائماً أن يكون هناك سيد ينوب عنهم».

ولكم أن تنظروا من هذه الاقتباسات حجم الكلام التقريري المباشر الذي لا يتماشى مع الروح الفنية للعمل الروائي والقصصي عموماً.

• قال ويل ديورانت في كتابه (قصة الفلسفة):

«انظر إلى موقع أثينا: إنها أبعد مدينة شرقية من المدن اليونانية، وكان موقعاً حسناً حيث كانت الباب الذي يخرج منه اليونانيون إلى مدن آسيا الصغرى – تركيا حالياً – المشغولة، التي عن طريقها كانت ترسل تلك المدن الكبرى – أي المدن الشرقية الكبرى – حضارتها وترفها إلى المدن اليونانية اليافعة».

ولو كان للشرقين غير مزية تعليم البشرية الأبجدية (ألفا. بي التي جاءت من العربية ألف باء..) وتعليم البشرية الكتابة لكفتهم..

ومن المفكرين الذين ناقشوا فكرة الشرق والغرب مناقشة عميقة العقاد في كتابه (أشتات مجتمعات في اللغة والأدب). وعلي عزت بيجوفيتش في كتابه (الإسلام بين الشرق والغرب).

غوته رجل غربي كلنا نعرف نسبه وأصله، وجاء في تعريفه في ويكيبيديا: «ونظراً للمكانة الأدبية التي مثلها غوته تم إطلاق اسمه على أشهر معهد لنشر الثقافة الألمانية في شتى أنحاء العالم وهو معهد غوته، والذي يعد المركز الثقافي الوحيد لجمهورية ألمانيا الاتحادية الذي يمتد نشاطه على مستوى العالم».

المشكل المطروح: كاتبنا إلى من ينتمي، إلى الشرق أم إلى الغرب؟!

وإن كان يريد أن يرينا المزايا الإيجابية للغرب، فلماذا يحتقر بني جلدته كل ذاك الاحتقار؟!!

• الهندسة الفنية للرواية:

لطالما كان هناك صراع بين الأدباء والفنانين وبين القيود الفنية التي تضبط الأعمال الإبداعية، ولهذا كان الأدباء والفنانون في كل العصور يُجدّدون أساليبهم، لكن هذا التجديد يجعلهم يخرجون من قيود إلى قيود، فالفن كما قال شكسبير لا يستطيع العيش خارج القيود.

استطاعت الرواية بمرونتها أن تخرج عن النمط التقليدي، وابتكرت أساليب أخرى للسرد، وهذه الأساليب جاءت نتيجة التطورات الفكرية والاجتماعية وتغيّر نمط العيش ونظرة الإنسان لنفسه وللآخر، فكانت الرواية متعددة الأصوات أو تلك التي تسرد بطريقة يتناوب فيها أبطالها على الحديث، قصد إعطاء مساحة لكل شخص للتعبير، مثلما هو الحال في واقعنا حيث صار لكل إنسان منبر يعبّر منه، واختفت تلك المركزية الفكرية أو الاجتماعية التي كانت سائدة قديما.

قسّم الكاتب روايته إلى خمسة أقسام، كل قسم تتناوب فيه خمس شخصيات على الحديث (ديبون، كافيار، ابن ميّار، حمّة السملاوي ودُوجة) بهذا الترتيب في كل الأقسام، وكأنّ الكاتب رسمهم كما ترسم الدوائر الكهربائية، فالكاتب مهندس في الإلكتروميكانيك. ليس عيباً أن يكتب مهندس في الأدب، فأنا مثلاً طبيب أسنان، وليس كل من تخرّج في كلية الأدب أديب، سأشرح لكم ما صنعه الكاتب بمثال بسيط:

في جزء من الأجزاء التي تحدث فيها حمة السملاوي قال أنه وضع لقمة في فم (دوجة) فعضّت إصبعه فدغدغها فأفلتت إصبعه.

وفي الجزء الذي تحدثت فيه دوجة قالت أن (حمة السملاوي) وضع لقمة في فمها فعضّت إصبعه لكنه دغدغها فأفلتت إصبعه.

وهذا التكرار كان موجوداً على طول الرواية، لأن الكاتب لم يحسن استعمال هذه التقنية في السرد رغم ما فيها من امتيازات.

مثل هذا التكرار نجده في الشبكات الكهربائية، رغم ذاك يمكننا أن نقول أن الشبكة الكهربائية مصممة بطريقة فنية رغم التكرارات الكثيرة، في الوصلات، في المآخذ، في القواطع، في الأسلاك.. لكن العمل الأدبي شيء آخر، سأشرح لكم بأمثلة:

تخيلوا روائياً يكتب قصة عن شاب اصطحَب كلبَه إلى سهل واسع حيث يوجد جدار قديم يعود لبناء كان يسكنه جده العاشر.

في القصة: (الشاب) هو البطل مثلاً، و(الكلب) شخصية في القصة ستؤدي دوراً ما داخلها، و(الجدار) مكان، ويعدُّ المكان في الرواية عنصراً مهماً مثل شخصيات الرواية أو أكثر في بعض الأحيان.

حين يقترب الشاب مع كلبه من الجدار، فمن المفروض أن يذهب الكلب إلى الجدار ويرفع ساقه ويتخذ الوضعية الكلبية للبول. لأن كلب + جدار = الوضعية الكلبية للبول.

الكاتب حين استأنف قصّته لم يخطط لهذه اللقطة (لقطة البول)، لكن الكلب فرضها عليه، فالشخصيات في العمل الروائي تتمتّع بحرية الفعل؛ كلّ شخصية تتصرّف حسب طبيعتها. لكن بعض الكتّاب الذين لا يفقهون ماهية العمل الأدبي يَحدُّون من حرية شخوصهم، وقد يحرمون هذا الكلب من هذه البولة. وكلما حدّ الكاتب من حرية شخوصه إلا وجعلهم يتضاءلون، يتضاءلون حتى يفقدوا الحياة داخل النص وخارجه.

كما أن بعض الشخصيات في الروايات تنضج تدريجياً وكلما ازداد نضجها كلما أتعبت الكاتب، فأحياناً ينشب صراع ما بين شخوص روايتك لم تكن قد خططت له، قد تغار شخصية من شخصية أخرى، قد تقع شخصية في حب شخصية أخرى، يقول سيد قطب في كتابه (النقد الأدبي أصوله ومناهجه) متحدثاً عن كيفية رسم الشخصيات:



«ويستوي أن يتخذ الروائي مادة روايته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج والشخصيات العظيمة ذات السّمت والبروز، أو يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية، والشخصيات المكرُورة المغمُورة أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء مادام يُجري الحياة في مجراها الطبيعي ويُحرّك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة، ولا يُشعرنا أنه واقف خلف ستار يُحرّك دمى صغيرة أو كبيرة كما يشاء هو لا كما تشاء طبائع الاشياء! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية ونرى شخصيات واقعية فنحسّ بالتزوير في وجودها. وهذا وذلك راجع إلى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء».

ويضيف في موضع آخر متحدثاً عن المهارات الفنية التي يمتاز بها الروائيون الكبار:

«تقرأ (البعث) لتولستوي أو (تس) و(جود المغامر) لتوماس هاردي أو (المقامر) لدوستويفسكي أو (ابن الطبيعة) لميخائيل إيزبيراشيف فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث، حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار فتنسى الأشخاص والحوادث في النهاية لتذكر الضعف الإنساني إزاء القوى الكونية والغرائز والشهوات والنزعات دون أن يقول لك القصاص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكوني العام».

يظهر تأثّر الكاتب ببيئته وظروفه الشخصية حين نلاحظه يصف تذمر الأجانب والجنود الفرنسيين الذي دخلوا الجزائر لأنه – حسب تصوره – لم يستطيعوا تحمُّل بيئتها القاسية، رغم أن مدينة الجزائر المحروسة مدينة ساحلية متوسطية يشبه مناخها كل المدن الساحلية المتوسطية في فرنسا أو إسبانيا أو غيرهما، لكن بيئة الكاتب أثّرت في نصه فهو يسكن في مدينة حاسي بحبح بولاية الجلفة، ذات الطبيعة القاسية، صقيع وغبار، شح في الغطاء النباتي، ورياح عاتية وعواصف، فقد اجتزت الخدمة العسكرية في ثكنة بجوار حاسي بحبح وأعرف طبيعة مناخها، لكن الجنود الفرنسيين والمستعمرين الوافدين من الدول الأوروبية لم يصلوا حاسي بحبح حتى بداية الأربعينات من القرن التاسع عشر بينما الرواية كانت تتحدث عن الحملة الفرنسية على الجزائر حتى سنة ١٨٣٣.

• التقنيات السردية ليست غاية في حد ذاتها، وليست معيارا لجودة الروايات ما لم يحسن الروائي استخدمها بطريقة فنية:

في رواية الديوان الإسبرطي برزت شخصيات ثانوية – لكنها مهمّة – ونمَت في بعض الفصول، كانت في حاجة للبوح لكن الكاتب لم يسمح لها بالظهور، فمثلاً شخصية الدوق دو بورمون الذي كان قائد الحملة الفرنسية، مات ابنه الأول في اجتياح العاصمة، وابنه الثاني في وهران، وتم نفيه بقرار من الحكومة الفرنسية الجديدة، تطورت هذه الشخصية وكان الأولى أن يُقدّم لها الميكروفون لتعبّر عن ذاتها لأنها كانت محتاجة إلى البوح، لكن الكاتب أخرسها، كما أخرس الداي حسين الذي وقّع على وثيقة الاستسلام وتم نفيه هو الآخر. لو سمح لهما الكاتب بالكلام لكان أفضل خصوصاً أن التقنية التي اختارها تسمح بهذا.

الشخصيات في الأعمال الروائية لا تتكلم لأن الكاتب يريد أن يتكلّم، بل تتكلم الشخصيات لأنها هي تريد أن تتكلم. وهذا ما لم يفلح فيه الكاتب أيضاً. ليس الغرض من المقالات النقدية الانتقاص من الكتّاب أو التهكم عليهم، بل كل ما يكتبه الناقد فيه توجيه لكاتب النص، والكتّاب عموماً حتى يتفادوا تكرار نفس الأخطاء في إبداعاتهم، فالناقد الحصيف يعمل على توجيه الكتّاب، ويخبرهم بحجمهم الحقيقي، وقد قيل في المثل: (كل طائر يبيض بيضة على حسب حجمه). فإن باض طائر بيضة صغيرة وحجمه كبير، يتوجّب على الناقد أن يخبره أن بإمكانه أن يبيض بيضة أكبر، وإن حاول طائر صغير أن يبيض بيضة أكبر من حجمه يجب على الناقد أن يخبره أن هذا مستحيل لأن خروج البيضة الكبيرة قد يشعره بالألم، ويأخذ الناقد بيد هذا الكاتب ويرشده إلى السبل التي تجعل حجمه يكبر حتى يبيض بيضة كبيرة. وليس على الناقد أن يصير دجاجة حتى يعرف إن كان البيض فاسداً أو لا، كما قال ميخائيل نعيمة.



التنظير المؤيد لقصيدة النثر مِنْ ذوي الموزون، خباثة أمْ رثاثة ؟

جوانا إحسان أبلحد - العراق

يحدث أن يحطّ نورس التساؤل على بحيرة الفكرة الآتية بذهني:
ما الذي يُعرّف النتاج اللغوي/ الإبداعي/ العربي على أنهُ (شعر) وبمنأى تام عن التعريف العتيق لقدامة بن جعفر بأنهُ (كلام موزون مقفى له معنى) هو الشّعر المُسَلّم به أو المُشرّع لأجله.
وهو ذا أُهجّج هذا النورس مِنْ على بحيرة فكري بالإجابة مِنْ منظوري الإبداعي على هذا التساؤل الشيّق وَالشاق في آن..
برأيي يُصَنّف النتاج (شعراً) بالدرجة الأولى لو احتوى على سمة الشّعرية والرابضة على صخرة المخيال التصويري/ الرؤيوي، ثم تفتيت تلك الصخرة بمعاول الكتابة الشّعرية كالاستعارة، الكناية، الانزياح، ثم مجموع النتاج قابل للقراءات المُتعددة التأويل والتأوين.
أعتقد عند توافر هذه السمات يكون النتاج شعراً بغض النظر عَنْ (موزائيك) بنائه، لو يتراصف على التفاعيل الخليلية أو بأسلوبية حرة.

وكم مِنْ أشعار قديمة وصلتنا مِنْ حضارات قبل الميلاد وكانتْ مخطوطة على الحجر أو ورق البردي وصُنّفتْ كـ (شعر) بذهنية أوانها أو حتى بذهنية الناقد لها بيومنا هذا، وبديهياً كانتْ مكتوبة بأسلوبية حرة وخارج المصفوفة الفراهيدية.
إذن الشّعرية هي الحد الفاصل بين تصنيف النتاج كشعر مِنْ عدمه بغض النظر عن موزائيك بنائه على حدّ رؤيتي الشخصية/ الشاخصة بذاك النورس..
قصيدة النثر، ونورسها الذي حلّق بآفاق الشّعرية وبمنأى شاسع جداً عن سجن التعريف العتيق للشّعر (كلام موزون مقفى له معنى)، وعليه أسميتُها منذ مجازٍ ونيف بالقصيدة المُجنّحة.. لكن ما انفكَ تعاطي ذوي الموزون مع هذه المُجنّحة يُؤجّجُ ذهني بالاعتقاد الآتي:
أعتقد هو شأنكَ الخاص لو تُحلّق بنورسكَ الشّعري ضمن سياج ذاك السجن أو تجعلهُ يفطس تماماً بسرداب ذاك السجن.. لكن ما مدى

شأنكَ الإبداعي بالنوارس الشّعرية الأخرى والمُتصيّرة مثلاً على هيئة قصائد نثر؟!

يحاولُ أحياناً بعض شعراء الموزون أن يجُرّبوا كتابة قصيدة النثر، ربما من باب استسهالها وسخريته الباطنية أو العلنية منها، أو من باب تجريب حقيقي يؤمن بقيمتها الإبداعية، بكلتا الحالتيْن اللغط الأكبر الذي يقع به هؤلاء المُجرّبون يأتي منْ سماعهم بمعيار واحد منْ معاييرها - الذي يمقتونه وَيستغربونه - والمُتمثّل باللا وزن/ اللا قافية.

ويأتي تجريبُهم بها كمحاولة الانسلال منْ الوزن المُناط بسليقتهم الشّعرية وحرية الكتابة المُرادفة عندهم لحرية البوح ليس إلا.. فينتهي نتاجُهم/ تجريبُهم على هيئة خاطرة تتوكّأ عُكّازَ البوحية السافرة لغوياً ودلالياً وضاجّة بالكنايات المستهلكة.. ربما يجهلون أو يتغافلون أن قصيدة النثر الحقيقية/ الحاذقة وثلاثة خطوط تحت نعتيّ الحقيقية/ الحاذقة لا تؤتى بسهولة وتُعَدُّ أصعب أنواع الشّعر، معاييرها شائكة وجدانياً / شاقّة فنياً، بينما المعيار الأصعب الذي يُصنّفُ النص كقصيدة نثر هو عمقها الفلسفي ونوعية رؤاها بتقنية مغايرة بالانزياح والاستعارة عن التي بالشعر الموزون. وليس بالضرورة هناك المقدرة التامة من تحقيق العمق الفلسفي أو الاستعارات المبتكرة عند جميع معتنقي قصيدة النثر، كما أنه ليس بالضرورة كل معتنقي الموزون لو جرّبوا كتابة قصيدة النثر ينتهي نتاجُهم على هيئة خاطرة جليّة.

هذا التجريب بنورسيّة قصيدة النثر سواءً جاءَ مُحَلّقاً أم زاحفاً، أراهُ صحياً بالحالتيْن.. لأن التجريب بأيّ لون جديد على اعتناقنا الإبداعي ولو مرّة واحدة بعُمْرنا الإبداعي حركة ناجعة وماتعة في آن.

وعلى سبيل المثال، ماذا لو حاولَ شاعر الموزون أن يتنصّلَ منْ نمطية تعابيره ويأتي بكنايات أدهش تأثُّراً بقصائد النثر - القوية - وماذا لو حاولَ شاعر قصيدة النثر صياغة العبارات بطريقة أبلغ تأثُّراً بقصائد الموزون - القوية -، أجل هكذا تجريب يُساورنا بالانفتاح على فنيات جديدة ويساعد على عملية التبادل اللغوي والرؤيوي بين الألوان الشّعرية.

وهذا المسفوك منّي أعلاه على سبيل شأنك الإبداعي/ التجريبي بقصيدة النثر وأنت فقط شاعر موزون. لكن إن كُنتَ تعتنق الموزون إلى جوار النقد،

ما شأنكَ التنظيري/ النقدي بهذي القصيدة المُجنّحة - آنياً - وأغلب معتنقي قصيدة النثر - آنياً - يكتبون ما يُصنّف بالخاطرة ويقدّمونها بشكلانية قصيدة النثر.. والأنكى تأتي حضرتك وتمارس تنظيراً مغلوطاً على كيان إبداعي بأكمله وعُكّازكَ يستند على أرضية نتاجات رخوة ليستْ بقصائد نثر، سواءً جاءَ تنظيركَ مؤيداً أم معارضاً لها. أيضاً هناك احتمالية نفوق نورسها بين يديْكَ لو أخضعتَها لإحدى منهجيات النقد القديم، وهي القصيدة الحديثة فنياً ولغوياً ورؤيوياً وأيديولوجياً، وحضرتك الجاهلي بكُلّ تعبير وتخريج حتى الرثاثة..!

ثم حضرتك كشاعر/ ناقد موزون لا مناص أنكَ تجزم بأنّ الناتج الصحيح لمعادلة الشّعرية العربية لا يُستخرج إلا منْ خلال المصفوفة الفراهيدية، فالشّعر العربي عندك مقرون بالإيقاع، والإيقاع عندك لايتحقّق إلا منْ فوهة العروض.. ولأن قصيدة النثر لا ترتدي بُردة الإيقاع الخليلي ستبقى بمنظوركَ ليست شعراً.. وهُنا الإسقاط المُبطّن لها حتى لو منهجيتكَ النقدية ثرثرتْ بجمالية صورها أو أسْهَبَتْ بتبيان أي إيجابية فنية بها، لكن بنهاية التنظير قد تُصرّح أو تُلمّح أنها ليستْ شعراً.. وهُنا اللقمة الخنّاقة بطعام شهيٍّ لكنّه مسموم..!

بَلْ هُنا الطعنة السامة بخاصرة النضال الإبداعي عند معتنقيها وهم يحاولون تقديمها كشعر على مَرّ عُمْرها، خصوصاً قصيدة النثر العربية.

شخصياً أرى أن التنظير السديد/ البنّاء لقصيدة النثر يأتي فقط من الذي يعتنقها إبداعياً وبهيئة قوية وقاهرة في آن.. فهو الأعمق والأعرف برفّات أجنحتها عند محاولة التحليق بمعاييرها الشائكة فنياً/ الشاقة وجدانياً.

بينما محاولات التنظير لها منْ ذوي الفنون الأخرى، فأغلبه يصبُّ بالوعة الإسقاط المُبطّن أو اللغط السافر حتى لو جاءَ مؤيداً لها - هذه رؤيتي الشخصية - ولا أراها فقط مع تنظير ذوي الموزون بَلْ تشمل القاص والروائي عندما نظّرَ لها.

ومنْ نافذة رؤية مُغايرة وَ مُنصفة في آن:

أراني أمقت تنظير معتنقي قصيدة النثر، حصراً الذي يتناسى بلورة معاييرها أو إنصاف مبدعيها الحقيقيين بتدارُس أسلوبيتهم، وينهمك فقط بالتنظير المقارن بينها وبين الموزون فيُسهب ويُبالغ بجدواها الخارقة في الألفية الثالثة ثم يتنبأ باندثار القصيدة الموزونة!

وأغلبنا يدرك عدمية هذا التنبؤ/ التمني والمسألة محسومة/ متأصلة بذائقة المتلقي العربي والمُبرمجة سماعياً بالانجذاب لإيقاع الموزون الأشدُّ والأشجى..!

ختاماً:

برأيي قصيدة النثر العربية لا مناص لها إلا أن تسيرَ بخطٍّ متوازٍ مع القصيدة الموزونة وتحاول أن تتنافس معها بهيئة شفّافة على حلبة النص الإبداعي - لا غير - فهذا الأبقى والأبهى للنوعيْن والذي يُطوّر الشّعرية العربية منْ خلال النوعيْن. وأتمنى على النُقّاد منْ كلا النوعين أن ينشغلوا بالتنظير الذي يُرادف التدارُس الجاد/ التطوري المنفرد بكُلّ نوع على حدة، ويخرج جَمْعَهم منْ دائرة النقد المقارن بين النوعيْن، والذي يُؤلّب التعصُّب والتنافر واللا جدوى إبداعياً.

شخصياً أحبُّ الشّعر الموزون وأتذوّقهُ بحاسة نيّرة جداً/ مُستأنسة جداً، حيثُ كانتْ بداية وجداني الإبداعي به قبل اعتناق القصيدة المُجنّحة، كما أؤمن بتأثيره الأكبر/ الأطيب على العامة، لَكنّي أنبهر فقط للموزون المُتجدّد/ المُتفرّد لغوياً ودلالياً، فأراهن على فعاليته الإبداعية بالألفية الثالثة بالذي يُنافس قصيدة النثر وَأبهى!

ألفين وَقصيدة مُجنّحة.



رواية «اللّص والكِلاب».. على وزن وإيقاع رواية «الجريمة والعِقاب»

مبارك أحمد عثمان - السودان

تظل أيقونة الأدب العربي (اللّص والكلاب)، التي تمّ تأليفها عام (١٩٦١)، من أجمل اللوحات الأدبية التي رسمها الأديب/ نجيب محفوظ في مسيرته الأدبية على الإطلاق بعد الثلاثية (بين القصرين.. قصر الشوق.. والسكرية).

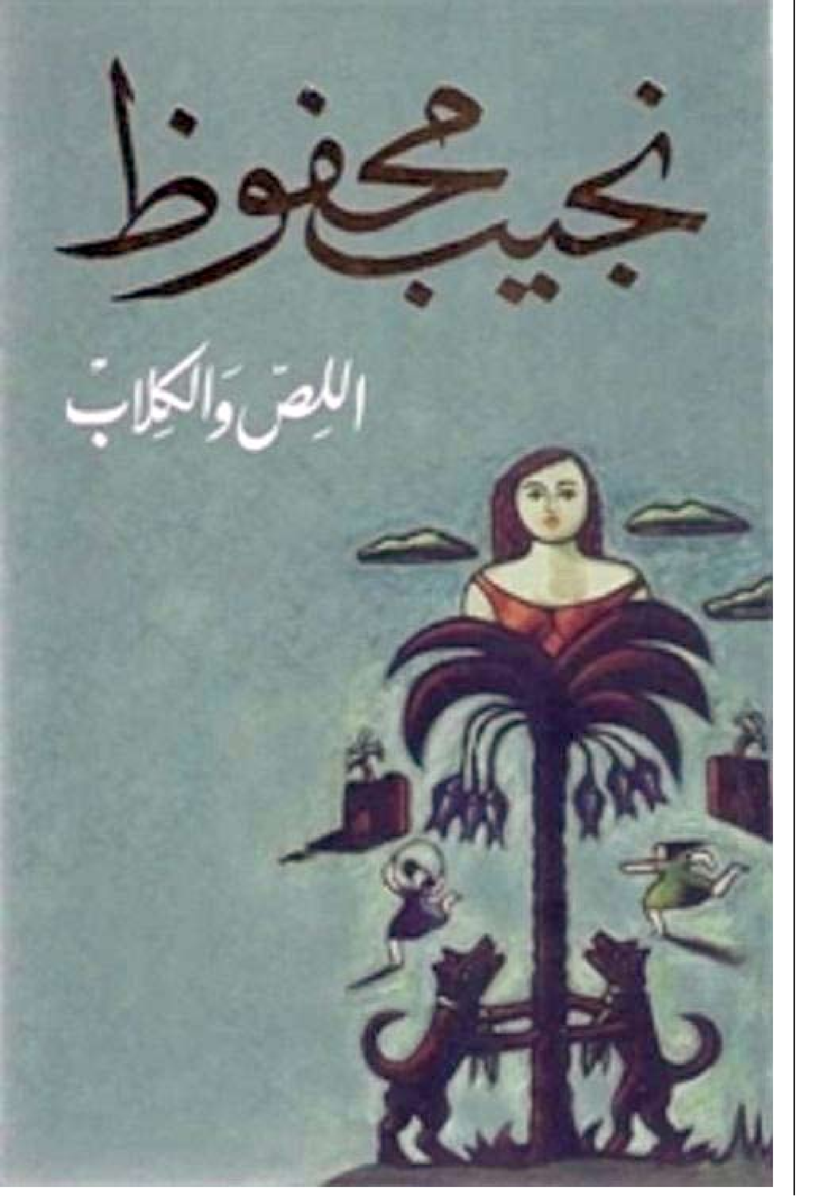
والرواية قصة واقعية مُستوحاة من حياة السفّاح (محمود أمين)، الذي عانى من خبث المنشأ من زوجته، ودناءة النفس من محاميه، فانُتهك شرفه، ودُنست سيرته، واُستبيح ماله، وحُرم طفلته، فأعرض السفّاح عن القانون صفحًا لينتقم لشرفه... فيشفي غيظه ويثلج صدره، فلم يصب إلى ما يريد، فسدّد الضربات الوجيعة للشرطة فأوقع القتلى، والهجمات الأليمة للأبرياء فأكثر الجرحى.

وتُعدُّ رائعة (الجريمة والعقاب) من أجمل الأعمال الخالدة التي خلّفها العبقري الروسي (فيدور دوستويفسكي) عام (١٨٦٦)... هي أيضًا قصة مُستوحاة من حياة المجرمين واللصوص الذين اشتدّت بهم الفاقة، وضاقت بهم الحاجة، فتمردوا على القانون.. فسفكوا الدماء، وأوقعوا القتلى في الأبرياء، ومن هنّا يظهر جليًا أن غبار الموت.. ورائحة الدماء.. هي حلقة الوصل بين الروايتين.

عديدة هي المساحات الأدبية التي تركها الأدباء في رواية (اللص والكلاب) لم تُستغَل، وإذا أقدح القارئ زناد الفكر، وأمعن النظر في باطنها، لأسبلها دُثارًا مُحلى بالتحليل الأدبي ومُوشّحاً بالنقد البناء. وكثيرة هي التحليلات النفسية التي لم يكتشفها النُقّاد في رواية (الجريمة والعقاب)، وإذا صرف القارئ عنايته في تصرفات أبطالها، وغاص في أحاسيس شخصياتها، لأفنى الطوامير الطوال من التحليلات النفسية.

ما يسحرنا، أن دوافع القتل في الروايتين كانت مشروعة... فسعيد مهران عندما كان يئن في غياهب السجون، تزوجت زوجه (نبوية) من تابعه (عليش سدرة). وعند إخلاء سبيله، أنكره العاشقان أشدّ الإنكار، كما أنكرته ابنته (سناء)، فأحس بغيظ قاتل، فغادر دارهما وهو مصمم بقتل العاشقين.

أما الطالب المثقف (راسكولنيكوف)، الذي كان يعيش في فقر مدقع، التمس ما شاكل الحُجة وقاربها لقتل المرابية العجوز (أليونا) والاستيلاء على أموالها لإكمال دراسته الجامعية، إذ يرى أنها تقوم



دوستويفسكي

الجريمة والعقاب

ترجمة :حسن محمود

مراجعة : محمد فريد ابو حديد

بامتصاص أمثاله واستغلال حاجتهم للمال بشروط مجحفة، وأن قتلها خدمة للبشرية.

ثمة تشابه آخر بين الروايتين، هو أن عملية القتل صاحبها قتل أبرياء، فسعيد مهران قتل (شعبان حسين) الذي حلّ محل (عليش) في دراه، فتنتابه موجة من الخوف والخيبة، بينما أجهزَ راسكولنيكوف على أخت المرابية العجوز التي كانت شاهدة على مسرح الجريمة مصادفة، فتنتابه موجة من الهستيريا والهذيان.

وخصلة أخرى تربط بين الروايتين هي أن سعيد مهران كان يعشق بائعة الهوى (نور) التي وفرت له ملاذًا آمنًا للاحتماء، «أحطك في عيني وأكحل عليك»... بينما كان راسكولنيكوف يعشق بائعة الهوى (سونيا) التي وجد في قلبها الوفاء والأمانة، وفي روحها النُّبل والبراءة.

ما يصيبنا بالدهشة، أن صفات الفضيلة والدعارة لا تجتمعان، بيدَ أنهما مركبتان في العاهرتين ومتفرقتان في غيرهما، فسونيا كانت ممتلئة بالأخلاق المسيحية، ولم تمارس الدعارة إلا إكراها من أبيها السكّير لتعول عائلتها، فسجد راسكولنيكوف أمام قدميها الصغيرتين، فتولّتها الدهشة، فكيف أمكن لطالب مثقف أن يسجد لفتاة عاهرة؟ فأجابها، إنما سجد أمام معاناة البشرية كلها وهي نموذج لهذه البشرية.

وسعيد مهران.. وجد في بائعة الهوى (نور) صفات الوفاء ونُبل الذات ما لم يجده في (نبوية وعليش) فسلكت له (نور) طريق السلامة، فكانت مكانًا للشكوى.. وروحًا للأنس، وعندما غابت عن ناظريه أيامًا وليال، بكى لغيابها حتى جفّت مآقيه أكثر مما بكى من الخيانة والغدر من (نبوية وعليش).

لعلّ من المفيد أيضاً أن نذكر أن إزهاق أرواح الأبرياء، لا يمرّ بسلام دون أن يترك أثرًا عظيماً في النفوس، وهذا ما تجلّى في نفسية (سعيد مهران) فبلغ من العذاب أقصى النهاية، واستبعدت به الندامة في العاجل، والحسرة في الآجل... أما راسكولنيكوف، فذهب به الاضطراب النفسي والروحي كل مذهب حتى صار يُهذِي ويخبط خبط العشواء.

صلة أخرى تربط بين الروايتين، هي أن نهاية البطلين تنتهي بقبضة الشرطة عن طيب خاطر دون تحقيق أهدافهما النبيلة، فسعيد مهران وجد نفسه محاطًا من الشرطة فاستسلم بلا مقاومة.. وراسكولنيكوف سلّم نفسه للشرطة بعد إلحاح لجوج من (سونيا) ليخرج من هذيانه نقيّ العِرض.

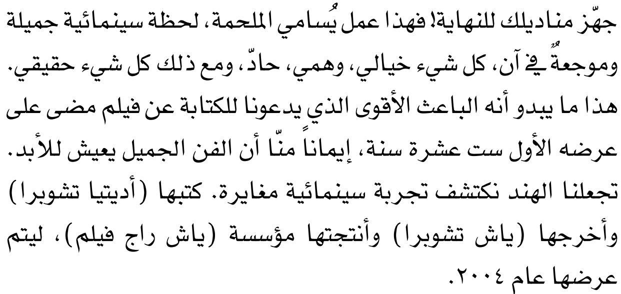
مما يُضمُّ من جملة القول أن الروايتين من المدرسة الفلسفية أو الذهنية، ولهذا السبب وحده نجد تشابهاً قوي الصلة بين عنواني الرواية (اللص والكلاب) و(الجريمة والعقاب).

فكلمة (لص) صفة من صفات (الجريمة).. وكلمة (الكلاب) التي تشير ضمنًا إلى الخيانة، نعت من نعوت (العقاب). فضلًا عن تطابق القافية كنفس واحدة.. وجسدًا واحداً.. (كلاب).. (عقاب).

إن عبقرية نجيب محفوظ، تضاهي عبقرية فيدور دويستويفسكي في الخيال.. وهما متطابقان في الغوص في أعماق الذات البشرية، ومتشاكلان في تشخيص الأحاسيس ومشاعرها، وإن اختلفا في الهوية الدينية، وتباعدا في السرد باللغة. فما هذا التناغم!

«فير زارا
veer zaara..»
كيف تسرِق السياسةُ حياةَ الإنسانِ وتُحبِط أحلامَه؟!

د. عبداتي بوشعاب - المملكة المغربية



جهّز مناديلك للنهاية! فهذا عمل يُسامي الملحمة، لحظة سينمائية جميلة وموجعةٌ في آن، كل شيء خيالي، وهمي، حادّ، ومع ذلك كل شيء حقيقي. هذا ما يبدو أنه الباعث الأقوى الذي يدعونا للكتابة عن فيلم مضى على عرضه الأول ست عشرة سنة، إيماناً منّا أن الفن الجميل يعيش للأبد. تجعلنا الهند نكتشف تجربة سينمائية مغايرة. كتبها (أديتيا تشوبرا) وأخرجها (ياش تشوبرا) وأنتجتها مؤسسة (ياش راج فيلم)، ليتم عرضها عام ٢٠٠٤.

(شاه روخ خان) و(بريتي زينتا) يقَدمان رائعة من روائع الفن السابع في القرن الواحد والعشرين. ستلاحظ أيضاً وجود (راني موخيرجي) في دور (سامية) كمحامية متحمّسة لإظهار الحق وتحقيق العدالة؛ مكافحةً في سبيل كشف السر المنسي في الزنزانة. مع ظهور خاص أيضاً لـ (أَميتاب باتشان) في دور (تشودري) عم البطل.

نقول لأنفسنا خلال الدقائق الأولى من المُشاهدة: إننا مرة أخرى أمام عمل غنائي احتفالي بكثير من الألواح الفنية الاستعراضية، لكنّ بوليوود تستدرجنا شيئاً فشيئاً وتفاجئنا بإبداع مختلف، نجد أنفسنا عالقين تمامًا في جوّرائع متقن للغاية. ونخرج منّ هذه الساعات الثلاث بمشاعر مختلطة، وبابتسامة على شفاهنا مع إشراقة أمل في قلوبنا. ولن يقول معظمنا إلا عبارة: أحببت الفيلم!

بدون أي إطناب؛ القصة مثيرة للاهتمام وستعرف الطريق إلى فهمها من خلال المواصفات العرقية للشخصيتين الرئيسيتين؛ ذات الأصول

a love legend

by yash chopra

yash chopra's

VEER-ZAARA

المعاكسة، بل وحتى الأماكن تُفصح عن صراع سياسي وتاريخي مستمر. لدينا طرفٌ هندي وآخر باكستاني، وبالتالي فإن الحبكة مبنية على الحب المستحيل بين البطل والبطلة.

لن تطول لحظات البهجة التي يبدأ بها الشريط، (فير براتاب سينغ) و(زارا حياة خان) يغنيّان لحناً عذباً ويركضان بين سهول خضراء خلابة تغري الناظر إليها من خلف الشاشة، فما بال الذي يعيش بقربها لا يفتتن، وبينما هما يقتربان من بعضهما في لهفة، تُطلق رصاصة مؤذنة بنهاية الاستهلال وبداية الدراما.

الطيارُ القائد في القوات الجوية الهندية؛ (فير) والفتاة الباكستانية (زارا) ابنة السيّاسي (جيهانجير حياة خان) الذائع الصيت في مدينة (لاهور)، لا يعلمان ما ينتظرهما؛ فسيسوء الأمر ويحدث عكس ما كانا يتوقعانه في أسوء الأحوال.

ستكون زنزانة (فير) مكاناً لاسترجاع وتذكُّر معظم الأحداث التي ستودي به إلى السجن، وستودي بزارا لعيش سنوات من العذاب والشكوك؛ كانت تظن بالفعل أنه لقي حتفه مع الركاب في حادثة الباص، الذي هوى من طريق جبلية مؤدّية للهند.

بدايةً، تتّجه (زارا) إلى دولةِ الهند المجاورة لبلدها، لكي تُنفّذ وصيّة مربيّتها الأخيرة، وهي نثرُ رمادها في نهر (سوتليج) بمدينة (كيراتبور). تتعرض الفتاة لحادث عرضي ينقذها على إثره (فير) فيتعرف عليها ويساعدها في إكمال المهمة التي جاءت من أجلها، ثم يدْعوها لزيارة قريته البِنْجابيَة الجميلة، فتقبَل الدعوة لتتعرف أيضاً على عمه (تشودري) وزوجته (ساراسواتي)، كما ستستمتع بحضورها مهرجان (لودي) المحليّ.

(زارا) شابّة فاتنة رقيقةُ الأنوثة، وهبها الله هدوءاً ساحراً، ستجذب نظر الشاب الوسيم الحالم، لقد أعجب بها الطيار الهندي، وعندما كانت عائدة إلى باكستان رفقة خطيبها الذي وصل إلى الهند بحثاً عنها بعد أن تأخرت في العودة، لم يستطع (فير) كتم ما يشعر به من غرام تجاهها، فاعترف لها في القطار - قبل أن تغادر - بمشاعر الحب البريئة التي تجتاحه نحوها مُذ جمعتهما المصادفة.

لم تُبدي (زارا) ردّةً على ما باح به (فير) من أسرار، لكنها تُدرك بعد وصولها إلى باكستان أنها تكن له المشاعر ذاتها. وفي الوقت نفسه هي مضطرة للتخلي عنه، حتى لا تجلب العار لعائلتها التي اتّفقت على زواجها مُسبقاً، خصوصاً الأب الذي سيؤثّر عدم زواجها بخطيبها المدلّل (رضا) على مستقبله السياسي. بهذه التضْحية ستحيا زارا بائسةً، ولن تصبر كثيراً على هذا البؤس الذي يؤذي قلبها، لذلك تُعلم خادمتها (شابو) عن معاناتها، فتتصل هذه بـ (فير) لتخبره عن انكسار سيّدتها.

يشعر البطل بما يدفعه إلى السّفر إليها، لكنّه بعد الوصول، يقابل - أول من يقابل - والدتها (مريم حياة خان) التي ترجوهُ الابتعادَ والنأي، حتى لا يخرّب الزفاف وسمعة العائلة. فما كان منه إلا الاستجابة لرجائها، وعقْد العزم على العودة إلى الهند.

في هذه الأثناء يكتشف الحقود (رضا) وجود (فير) الذي يُشعره بالنقص، فيدبّر مؤامرة للإطاحة به بعد أن سيطرت عليه الغيرة البغيضة؛ يكيد له بتلفيق تهمة التجسس على دولة باكستان، التهمة التي سيُسجن بسببها عقدين وسنتين في حبس انفرادي، فهو لم يشأ ذكر اسم عائلة (حياة خان) في التحقيقات.

نهايةً، اللّه كريم؛ سيرسل إلى (فير) هدية من السماء، تتمثل في المحامية (سامية صديقي) التي ستؤمن بعدالة قضيته، وتحسّ بمدى حاجته للإنصاف، ثم تفتح ملفه وتدافع عنه حتى ينال حريته، فتنجح في ذلك بعد مشوار ليس بالهيّن. فيعود و(زارا) إلى الهند بعد أن يعتذر منه القاضي باسم القضاء وباسم دولة باكستان.

a love legend

by yash chopra

yash chopra's

VEER-ZAARA

كلّ ذلك مرويّ بمهارة بادية عبر تسلسل مؤثر، ومؤدّى تمثيلياً ببراعة؛ الممثلون يتقمصون شخصياتهم ويعايشون أدوارهم باحتراف يثير فيك العديد من المشاعر التي ستتشكل كثنائيات متقابلة: الضحك/ البكاء/ الفرح/ الألم... فضلاً عن القيم التي ينقلها الفيلم وأهمها التضحية.

انسيابيةُ (شاه) في أداء دور السجين المظلوم الذي لا يتوقع شيئًا أكثر من الحياة، ولطفُ (بريتي) وإتقانها لدور المرأة المحطّمة بسبب حبها الضائع، يأخذانك إلى النهاية العاطفية، شعورٌ خاص؛ فرغم أنك اقتربت من أن تسعد بلمّ شملهما، لكنك حزينٌ كثيراً بسبب فراقهما إبّان أعوام الضياع، وعذاب كل منهما بسبب تضحيتهما ليكون الآخرون بخير. شعور سيبقى راسخًا في العقل والقلب والروح.

مزيجٌ من الميلودراما المليئة بالمفاجئات والموسيقى المنعشة الألحان، السيناريو مبني على مصادفات، وغني أيضاً بالأغاني الجذّابة ولاسيما مهرجان (لودي) التقليدي الذي يحتفل بالزواج في الهند، بالإضافة إلى تصميم الرقصات الرائعة والديكورات المدهشة والألوان الفخمة، يا لها من سعادة ويالها من اندماج هذا الشريط متعةٌ نادرة للأذن والعين والعواطف. تحفة سينمائية مميزة.

نحن لا ندرك أننا أُسرنا لمدة ثلاث ساعات أمام الشاشة؛ وقد يكون هذا ما بثّ في بعضنا شعوراً برغبة في اكتشاف أفلامٍ بوليودية أخرى من هذا النوع!

المسألةُ ليست أنّ جندياً هندياً مسجوناً في باكستان يقرر أن يحكي حكايته لمحامية شابة، الأمر أكبر وأبعد وأعمق من ذاك بكثير جدّاً. صناع الفيلم يرسلون للمتلقي: العادي، الناقد، السياسي، رسالةً غاية في الأهمية والإنسانية وهي؛ أن السياسة التي تمّ اختراعها لخدمة الإنسان، لا تخدمه بل تقتله، وفي أفضل الأحوال تفسد حياته. معتوهٌ خسيس بلّغ عن بريءٍ في مقتبل عمره، مُلفقاً له تهمة خطيرةً، ولأنه ينتمي لعائلة من علية القوم في بلده، تَمّ تصديقه من لدن السلطات دون أدنى شك، خاصّة وأن المتهمَ هندي يعمل في جهاز تابع لدولة معادية.

على صعيد آخر ينجح المخرج في استغلال السيناريو، للالتفات إلى المرأة والإفصاح عن حاجة أكيدة للرقي بشأنها في دولتي الهند وباكستان، كذلك يعبّر بصراحة عن رغبةِ الكثيرين في رؤية علاقات التوتّر والصراع بين هذين البلدين تتلاشى وتنتهي.

الفيلم درسٌ عظيم في الحياة والاحترام والتضحية، درس أيضا في الثقة التي حين تضعها في غير الله يكون حصادها ندما. (فير) الذي يثق في أن الكل أنقياء، ويحبُّ الخير لجميع الناس حتى وإن كانوا لا يستحقون، يتعرضُ لخديعة كبرى سوف تُغرقه في أسْر طويل سيَحرِمه من الحرية خلال أجمل سنين عمره وهي فترة شبابه.

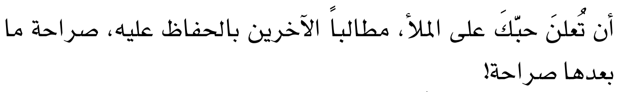
تدفعك القصة للتوصل بعبرة مغزاها: أن عدم زرعك للشوك لن يقيك أبداً من حصاده...



الصبُّ تفضحُهُ قطراتُ الندى

قراءة في نصوص الشاعرة السورية سميّا صالح

عبد السادة البصري - العراق



أن تُعلنَ حبّكَ على الملأ، مطالباً الآخرين بالحفاظ عليه، صراحة ما بعدها صراحة!

وأن يكون حبُّكَ حلماً ترسمه خيالاتك، لتصنع منه حكايةً ترددها الألسن، عبر مقاطع شعرية تتراقص فوق شفاه الآخرين، إبداع وخلق!

هذا ما تشتغل عليه الشاعرة السورية (سميّا صالح) عند كتابتها، أو بوحها الشعري، حيث تختلق عالماً من العشق والهيام لتدور في فلكه محلّقة كالفراشة، وتأخذنا معها في رحلة بين ظلال شجيرات الزيتون، ورائحة الزيت، ودخان المواقد، حيث القرية النابضة بالحياة والحبّ والحكايات:

«لم يكن ما بيننا سراً
الكلّ يعرفه
والصبُّ تفضحه قطرات الندى».

هنا سحبت المثل المعروف «الصبّ تفضحه عيونه» إليها لتؤكد أن الندى يفضحه أيضاً، ولأجل أن تديم الحكاية وتؤكد أن قطرات الندى هي

التي تفضح العاشقين تأخذنا بين الحقول والبساتين في الليالي المقمرة والنديّة، حيث النسيم وحكايات الجدّات، والنوم قريباً من الياسمين:

«فعلى مرأى الفضيلة التقينا

في حكايات الجدّات

قبل أن نلتقي لنكمل الوعدَ

بمسامرة الضوء».

عند انتهائك من قراءة هذا المقطع الشعري تتبادر إلى ذهنك حتماً مسامرة الفراشات للضوء ومداعبتها لخيوط شعاعه، بهذا تمنحك الشاعرة إشارة بأن حكايتها - أو قصة حبها - لم تكن سرّاً أبداً، بل كانت (سالوفة) تقصّها الجدّات في حكاياتها عندما يتحلّق حولها الأطفال كالفراشات وهي تسامر الضوء.

بعد ذلك تؤكد أنها الأم التي أنجبت هذا العالم، وهذا يعني أنها تمنح المرأة تأشيرة دخول للحكاية، لتقول أن الأنثى هي الأصل في كل شيء، وهنا تدخل الرهان الأزلي الصعب الذي يقول أن المرأة أصل الأشياء، وهي الآلهة الأولى التي خلقت الكون كله:

«من رمشة عينيّ ولد الكون».

«ألوّن المدى

بصرخة أنثى

أتقنت فكّ أسر الخيال».

هذه المرأة - الأنثى - هي الشاعرة ذاتها التي خلقت الكون عبر كلماتها وحكايات عشقها الأزلي، بأنغام لحنها المنساب على الورق رسمت لنا لوحات من الحب في أحلام لا مثيل لها:

«أتقنت فكّ أسر الخيال

وسرّحته كما الغيم في سماء الشعر

علّها تمطر لحناً».

مع ما تمثله لنا من حكايات خلّقها للحبّ والكون والعاشق والمعشوق، تستدرك بأن الغياب/ الضياع/ الاحتضار/ الموت لن يخيفها أبداً رغم رهبته، ومجهولية ما سوف تراه في رحلتها هناك، لأنها حتماً ستكون أمام فارس أحلامها، وفتاها الذي رسمت صورته في مخيلتها وعلى شغاف القلب:

«لا ضيرَ

في أن أحتضر

وأنا أسترقّ النظر إلى عينيه

لا ضير

في كل ذلك..».

ففي حالة حضوره ووقوفه أمامها ساعة الاحتضار سيتبدد كل شيء وستكون النهاية انتصاراً، هنا تتمثل صورة الفراشات التي تداعب بأجنحتها عشق الضوء وتظل تتراقص أمامه حد الموت احتراقاً، ثم تتغنج قليلاً، بل تتدلل، أو تدلل حبيبها بكلمات راقصة:

«أنا ظلُّ شِعرك

في البديع

وفي المعاني أنت ظلّي».

لتعود من حلمها الأثيري مؤكدة أنها حصلت على تعويذة عشقه حينما صارحها بقوله:

«صرتِ أنثاي التي أحببتها».

لتعود وتصرخ بكل عنفوان الوله والهيام:



«إنني أنثاك

بل يا سيد الحرف الذي هزّ الحجارة

دفق أشواقٍ أتى منك

وما أحلى البشارة».

لأنها معجونة بالشعر فهو فارسها الملهم - الشعر حبيبها الأزلي - وحبها الأول والأخير بكل ما له وما عليه، لهذا ترسم لنا لوحةً للعشق والعاشقين وحكايات لا أول لها ولا آخر ممتدة على طول المدى بكل ما فيها من خفايا وأسرار وأشواق وتأوهات لكنها في نهاية المطاف تبدو حلماً:

«فتعالي يا ملاكي

في زوايا الشعر نسكر».

الشاعرة هنا تؤكد قول الشاعر الفرنسي شارل بودلير «عليكم أن تسكروا بالشعر».

(سميا صالح) شاعرة تمتلك زمام جملتها، وسحر حديثها عبر صورٍ اختزنتها ذاكرتها مما عاشته وتعيشه بين بساتين الزيتون، وأحاديث القرية والفلاحين، حيث تسحب الشعر إليها لتحيك منه سجّادة دمشقية عليها صور العاشقين التي رسمتها أشعة الشمس عند مداعبتها سواقي الماء في المروج.

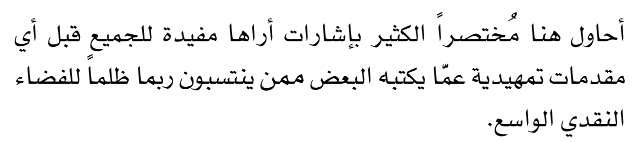
رغم إنني لم أقرأ لها سوى بضعة نصوص وقعت بين يدي إلاّ أنني وجدتها شاعرة تعدُ الكثير، تتمثل القديم بالحديث من خلال تضمينها لبعض الأمثال والصور البلاغية ومزجها بالقصيدة لتكتبها تفعيلة أو نثراً.

(سميا صالح) شاعرة ستعطينا الأكثر ما دامت تسكنها القرية وخرير الماء وتغريد البلابل، لهذا ننتظر منها ما سيجيئ عبر حكايات حلمية لتفضح الصبّ قطراتُ ندى الشعر!



الفوضوية النقدية ومآلات الفراغ





سعد الساعدي - العراق

أحاول هنا مُختصراً الكثير بإشارات أراها مفيدة للجميع قبل أي مقدمات تمهيدية عمّا يكتبه البعض ممن ينتسبون ربما ظلماً للفضاء النقدي الواسع.

مما يكتبونه في الآونة الأخيرة لا يعدو غير استعراض لشيء كل ظنهم أنه إبداع جديد لمدرسة كل معانيها تُوحي بفوضى مع عموم الفوضى في كل مكان. فاذا أشكلنا على أن النقد والتحليل ليس الكلمة ومعناها، أو الشرح للنص الأدبي بالذات لان ذلك يشكّل نسبة العشر من الذي ينبغي السير عليه وفق المعطيات التالية:

إبانة الإبداع، تحليل المضمون، نوع الرسالة كون العمل الأدبي أو الفني لا بد له من رسالة، وإلاّ أصبح جزءاً من الفوضى والعبث المشتت، مع بيان الخلل والأخطاء لغرض التقويم اللاحق في عمل لاحق، والإيجابيات الجمالية، إضافة لهدف هذه الرسالة، وهل تحقق أم في طور التحقيق، ما هي الصور المتصوّرة عنه، من يمكن له فكّ رموزه إن كان مرمّزاً، وشفراته الطاغية إن تداخلت بقوة هناك وغير تلك الاغراض كأدوات اشتغالية، وليس التقوقع بقوالب المدارس النقدية القديمة.

الملفت، كأنّ دور الناقد رسمٌ مخطط ما وفق هواه بعيداً كل البعد عن العمل الإبداعي لو صدق عليه وصف الإبداع، فهو منذ الوهلة الأولى تائهاً قبل أن يتيه من يقرأ له.

بشكل توضيحي أكثر؛ لو وجدنا رسماً بيانياً وضعه الناقد، وتسلسلاً رقمياً لِما ورد من كلمات في النص بدلالة أو معنى متنافرتين لا غرض لهما غير التصنيف الفئوي للموجودات المحسوسة أو غيرها. فاذا كانت كلمة الشجرة والوردة كائناً نباتياً سيقول لنا أن المرأة أو الأنثى هي كائن بشري، وإذا جاءت كلمات كالخير، والامنيات، والخلق والخالق؛ قال عنها روحية محضة لا تتعدى الدعوة والطلب والرجاء لان تصنيفها النقدي الجديد هو هذا.

السؤال هو: ما الذي جاء به الناقد جرّاء ذلك كإضافة إبداعية لعمل إبداعي؟ في الواقع لا يوجد ثمة إبداع غير الإيهام والسفسطة الكتابية إن صحّ التعبير. هل هذه وظيفة النقد الواجبة لمن هو متخصص بالنقد؟ وهل زادت خبرة وتفاعل المتلقّي لاحقاً كمشاركة وجدانية وهو يقرأ ما كُتَب عن الذي قرأه، أو سيقرأه؟ بالتأكيد لا شيء من هذا القبيل، وهذا ما يؤدي بفشل الرسالة النقدية لأنها عديمة الأهداف مُنتجها اتخذ الزخرفة منهجاً تحليلياً خاوياً. فلا نستغرب من انحسار كتابات نقدية كثيرة حين يرى أصحابها الفوضى قائمة بعشوائية تسمّى النقد، ليبتعدوا عنه أخيراً وهم في قمة العطاء.

ومن المفيد أيضا التذكير به كما هو منهجنا دائماً بعدم اعتماد المدارس الغربية الأساس لكل شيء طالما امتلكنا مدرسة واسعة في اللغة العربية لا مثيل لها بالمعنى والاشتقاق والجمال وقوة البلاغة، وهذا ليس انحيازاً مني أو ممن يدعو له غيري. فوضى النقد لم تأت هكذا اعتباطاً، بل من محاولة ربما تجديدية غير موفقة إذا أحسنّا الظن فرضاً وجدلاً، وإلاّ فهي فوضى الجهل الناتجة عن فراغ لا أكثر ولا أقل، حتى لو كان صاحبها يحمل شهادة عليا!



شهادات (فاميلي سايز)

لبنى ياسين - سوريا

قرأت خبراً مفاده أن دكتوراً في الجامعة تم إيقافه عن العمل للتحقيق في أمر شهادة الدكتوراة الخاصة به، بعد أن تبيّن أنه حصل عليها ببطاقة الصراف وليس بالسهر والبحث والدراسة.

بدا لي الأمر غريباً، وفكرت أنني إن صدف وجمعت المبلغ المطلوب خلال سنة مقدارها ألف سنة مما تعدون، سأشتري لنفسي شهادة دكتوراة، متمنية ألا يكون ثمنها هي الأخرى قد ارتفع بسبب ارتفاع أسعار الأرز، أو انخفاض أسعار البترول، أو انهيار أسواق المال العالمية حتى ذلك الحين.

المهم أنني سأدخل متجراً فخماً (ماركات) طبعاً، يعرض أنواع الشهادات على الحائط وما عليّ إلا أن أشير إلى الشهادة المطلوبة، وأحدّد اللون، والخط الذي يعجبني في قسم شهادات الدكتوراة، لأنني، ولله الحمد أخذت شهادتي الجامعية، ودبلوم عالي فوقها، بدون أن أدفع شيئاً - أقصد من جيبي طبعاً - لكن دفعت من عيوني ودماغي واعتزال الحياة الاجتماعية حتى إشعار آخر توافق يومها مع التخرج.

وإن رأيت أن المتجر الفخم المذكور آنفاً يعرض شهاداته بثمن مرتفع، فوق طاقتي الاقتصادية، سأقصد الأسواق الشعبية حيث أجد نفس



الشهادات، لكن بدون إطار، وبسعر مخفّض يسمح لي بشراء أكبر عدد ممكن، على مبدأ (اشترِ شهادتين وخذ الثالثة مجاناً).. ولتذهب فخامة المتجر إلى الجحيم، فمَن سيعرف من أي مكان اشتريتها أصلاً؟ لا أحد.. سيرى الناس الشهادات وينبهرون وتنهال عليّ الهدايا والتهنئة والمباركات والذي منه.

أتوقع أن يكون ثمن الشهادات في المتاجر متناسب مع الدرجة العلمية المطلوبة (دكتوراة، أو دبلوم، أو بكالوريوس)، ونوع الورق المستعمل في الطباعة، ولونه، وسماكته، بالإضافة إلى لون وسماكة الخط، ونوع الحبر المستخدم، ولا أغفل بالطبع المادة المطلوب التخصص فيها فلا يعقل أن تكون الدكتوراة في الرياضيات بنفس سعر الدكتوراة في الجغرافية، إذ أن الرياضيات مادة صعبة ولها ثقلها... الذي يُحسَب بالذهب.

حسناً لن أقرر الآن ما هو التخصص الذي سوف (أتدكتر) به، لأنني لا أعرف حتى الآن الميزانية التي يمكنني رصدها لتلك الدكتوراة، لكن أعدكم أنه إن حصلت معجزة كونية وصرتُ من صاحبات الملايين، فسوف أشتري دزينة شهادات في كافة الاختصاصات، ولن أنسى بالطبع أن تكون إحداها في الطبخ والتدبير المنزلي، لأن هذه بالضبط من شأنها أن تحسم أي خلاف حول كمية الملح أو الحمض المستخدم في هذا الطبق أو ذاك، قد يحدث بيني وبين إحدى أولئك اللواتي يتشدقن، ويتفلسفن في الطبخ كأنه اختراع نووي، وحينها سيكون بإمكاني أن أصرخ بعلو صوتي دون خوف: «مهلاً.. انتبهي.. أنا معي دكتوراة في الطبخ ولا يمكنك مناقشتي لا في الملح ولا في الحمض»، هل قلت ملح وحمض؟؟ إذن لا بد أنني سأحتاج إلى دكتوراة في الكيمياء أيضاً من أجل عيني الحمض المبجّل، والملح المعظّم لأدحض أي انتقاد لأطباقي الفاخرة بالحجة الدامغة.. دكتوراة في الطبخ وأخرى في الكيمياء... وبعدها الزموا حدودكم واعرفوا مع من تتحدثون! (الحديث هنا ليس للقارئ ولكن لمن يحاول مجرد محاولة انتقاد أطباقي).

لا بد أنني سأحتاج إلى دكتوراة في علم النفس، حتى أحسم أمر أي خلاف يحدث بسبب كلمة قالتها هذه أو تحدثت بها تلك، فإن قلتُ إن وراء تلك الجملة (قلب مبغض) أو (عين حاسدة) لن يتمكن أحدٌ من مناقشتي أو الادعاء بأنني أبالغ، أو أن الأمر لم يصل حتى هذا الحد.. ولا يستحق.. وما أدراه طالما أنني أنا من تحمل دكتوراة في علم النفس؟!.

أظن أنني سأحتاج إلى دكتوراة في علم الاقتصاد، تتساءلون لماذا؟ مَن غير حاملة دكتوراة الاقتصاد بوسعها أن تقنع زوجها أن يشتري لها طقماً من الألماس دون أن يناقشها في الاقتصاد المنهار حتى يسبب لها انهياراً عصبياً ينتهي برعد يخرج من الحلق وبرق ومطر في العيون؟ وأن يترك لها التصرف في المال العام وخزينة الدولة؟ ويترك الحساب البنكي وكروت البنك في عهدتها؟ فهي متخصصة في الاقتصاد وبالتالي عليه أن (يعطي الخبز لخبازه لو أكل نصفه.. أو ثلاثة أرباعه) لا يهم المهم أنه في أيد أمينة تحمل دكتوراة في الاقتصاد.

أريد أيضاً دكتوراة في الأدب، وهكذا إن تشاجرت مع إحداهن وحاولت مجرد محاولة أن تتهمني - بسبب غبائها أو جهلها - بقلة الأدب، سأقف في وجهها كالطوفان وأصرخ بعلو صوتي: «أنا معي دكتوراة بالأدب.. واللي على راسه بطحة يحسس عليها».

ولن أنسى شراء شهادة في العلوم السياسية لأناطح (ليفني، وكوندي، وترامب، وجونسون) وأباطحهم وأبطحهم أرضاً وأوسعهم ضرباً، وعندها إن قلت أن الاستيطان في الضفة الغربية لم يتوقف كما تدّعي إسرائيل بل زاد بنسبة ٦٠٪ عن سنة ٢٠٠٧ سوف يؤخذ كلامي على محمل الجد ليس لأنني صادقة فقط بل لأنني أحمل شهادة الدكتوراة.

بقية التخصصات سأفكر فيها لاحقاً وإن كانت لديكم أي آراء أو اقتراحات حول التخصصات أرجوكم لا تحرموني من نصائحكم، علماً بأنني سأطلب شهاداتي بألوان قوس قزح من الوردي إلى السماوي فالأصفر فالأرجواني والأحمر.. حتى نهاية الألوان. وأوزعها في الغرف بحسب تناسُبَها مع الأثاث والغرف، فلا يُعقل أن أعلّق شهادة دكتوراة في الطبخ في غرفة الضيوف (من الواضح أنني أمتلك حكمة تتناسب وشهادة الدكتوراة أليس كذلك؟... أم برأيكم أحتاج إلى دكتوراة في علم الألوان أو الديكور.. أو ربما في كليهما؟).

وسأطلب الشهادات (فاميلي سايز)، الانكليزية هنا لزوم الشهادة العالية التي سأحملها لاحقاً، أما الخط فأريده أن يكون كبيراً حتى يراه من ليس عنده نظر أو نظارة، لأكون فريدة زماني وسابقة عصري وأواني، وأدخل موسوعة جينيس بلقب حاملة الشهادات الأكثر والأكبر في العالم... طبعاً فشهاداتي (فاميلي سايز)، وأظنني سأبدأ بإرفاق اسمي بحرف الدال الشهير بدءاً من المقال القادم وسأجعل حرف الدال بحجم الصفحة.. أو ربما أصغر قليلاً ليبقى متّسَعٌ للمقال، وأرجو أن تكتبوا لي من اليوم فصاعداً في رسائلكم (د. لبنى) طبعاً الدال كما ذكرت قبل قليل بحجم كبير لأتدرب على حمل اللقب.



قراءة نقدية
لقصة إبْلاس للكاتب العراقيِ هيثم العوادي

أيمن دراوشة - الأردن

(نقل وقائع وحوادث بتكثيف مدهش، وبتدخل وتنسيق محكم الربط والتحليل).

• القصة الومضة:

«في وَحدتي العسكرية لوحةٌ جداريةٌ، مرسومٌ فيها رأسٌ مطبقُ الشّفَتَين بقفل، والمفتاحُ في عقله، لما هَطَلَ غيثُ الحرية؛ تَكلمتْ يدي بطَلاقَة».

لا شك أن من بداية القصة الومضة يفاجئنا الكاتب بعنوان يأخذنا إلى عالم التأويل، وحسب معجم المعاني الجامع فمعنى إبلاس:

بُلُس: (اسم).

بُلُس: جمع بَلاس.

أَبْلَسَ: (فعل).

أبلسَ يُبلس، إبْلاسًا، فهو مُبلس.

يَئسَ وتحيّر وسَكَتَ لانقطاع حُجّته.

فَعَلَ فِعْلَ إبليس.

وهكذا نفهم أنّ العنوان هو الشيطنة، لكنها شيطنة من نوع آخر بحيث يرغمنا الكاتب على التعاطف معها.

وقد اختار المؤلف أن يكون العنوان صادمًا ومن مقطع واحد، اعتمدت القصة على حادثة في زمن واحد، وقد اكتمل نضجها الفني بتكثيف التحليل والمعالجة، فهذا العسكري يعاني من القوانين العسكرية الصارمة، والتي تشبه الاستعباد أو السجن لدرجة كتم الحرية.

اللوحة الجدارية هي الرمز، وهي البداية والوسط والنهاية متحدة بوحدة عضوية واحدة.

كانت البراعة في التصوير والإقناع بدرجة عالية هو ما ميّز هذا النص على الرغم من أنّ المجال الذي يتحرك فيه الحدث والزمان والمكان ضيق محدود.

النص نموذج من حياة البشر في حالة كبت الحرية، معتمدًا على حرفة الاختراع، اختراع الألفاظ المكتوبة بتقنية رفيعة المستوى، إنها حالة التمرد والهروب.

تعد القصة محرّكا فعّالًا للوعي واهتمام القارئ، وتجعله ينجذب إليها بشخصية موجودة في الحياة، فشخصية العسكري مزروعة فينا، وكلنا ينشد الحرية المفقودة...

تعج القصة المكثفة بالرموز والدلالات مما يدلل على أن الكاتب له حصيلة من المعرفة في أمور شتى من الحياة تناولها بأسلوب إنساني واسع وعميق.

مرّضٍ فترة طويلة على اللوحة الجدارية، مخروسة اللسان من خلال قفل قد أُطبق على الفتين ربما من فترة طويلة تمتد ألف عام او أكثر، اللوحة الجدارية ما هي إلا مرآة عكست لنا صورتها الحقيقية (العسكري) هذا التنسيق بين العسكري واللوحة الجدارية بمثابة دعامة جوهرية في تكوين الخلفية اللازمة لأصول المعرفة والإلمام الكافي والواعي لجانب من جوانب الحياة المدمّرة.

الخلاص ثم الخلاص

ظهرّت لنا البطل مهزوزًا في البداية غير محدد الملامح، لكن مفتاح العقل وبروز ملامح الحرية جعلت الشخصية تتضح صورة وتصرفًا.

يمثل المفتاح الخلاص من السجن، (لما هَطَلَ غيثُ الحرية؛ تَكلمتْ يدي بطَلاقَة) هذه الاستعارة المذهلة الذي جعلت اليد تتكلم، وتتكلم بمعناها المجازي وليس الحرفي هي التمرد على كل أشكال الظلم، من تكبيل الأفواه حتى منع الحرية.

العقل فكر، فكان المفتاح الذي كسر القفل والانطلاق إلى سماء الحرية.

عمومًا الرؤية الأدبية للشخصية تعكس إلى حد كبير الانطباع الذهني للكاتب نفسه، كما انها وليدة حياته وثقافته وتجاربه وحساسيته تجاه ما يقع من كوارث.

لم تكن شخصية العسكري سوى شخصية قريبة من الواقع المر، ولهذا فهي مؤكد ستكون شخصية محبوبة من لدن القارئ، فهي ليست غريبة عن عالمه الذي يعيش فيه.

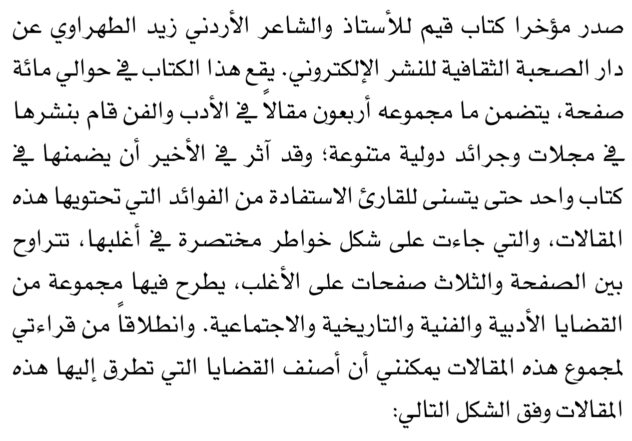
ترك لنا الكاتب مهمة استنتاج الحدث، وربما اختلاف التأويل من قارئ لقارئ ومن ناقد لناقد.

وهكذا فالكاتب نقل لنا وقائع بتدخل منه وبتنسيق محكم الربط والتحليل مما جعل منها قصة ومضة ناجحة بامتياز.



قراءة في كتاب (بلسم المسافات) للأستاذ والشاعر الأردني زيد الطهراوي

د. موسى المودن - المملكة المغربية



صدر مؤخرا كتاب قيم للأستاذ والشاعر الأردني زيد الطهراوي عن دار الصحبة الثقافية للنشر الإلكتروني. يقع هذا الكتاب في حوالي مائة صفحة، يتضمن ما مجموعه أربعون مقالاً في الأدب والفن قام بنشرها في مجلات وجرائد دولية متنوعة؛ وقد آثر في الأخير أن يضمنها في كتاب واحد حتى يتسنى للقارئ الاستفادة من الفوائد التي تحتويها هذه المقالات، والتي جاءت على شكل خواطر مختصرة في أغلبها، تتراوح بين الصفحة والثلاث صفحات على الأغلب، يطرح فيها مجموعة من القضايا الأدبية والفنية والتاريخية والاجتماعية. وانطلاقاً من قراءتي لمجموع هذه المقالات يمكنني أن أصنف القضايا التي تطرق إليها هذه المقالات وفق الشكل التالي:

- قراءات في دواوين شعرية:

خصص الكاتب والشاعر الأستاذ زيد الطهراوي مجموعة من المقالات المهمة لدراسة دواوين شعرية لشعراء كبار يناقش من خلال مضامينها الأغراض المعالجة في هذه الدواوين والأساليب الفنية الطاغية وكذا القضايا الأخرى التي أثارت انتباهه دراسته لهذه الدواوين. ومن أبرز الدواوين التي تطرق إليها نذكر: دواوين محمود درويش التي تتحدث عن المعاناة الذي عاشها المجتمع الفلسطيني، والمآسي التي نتجت عن هذه المعاناة، وكذا الملامح الفنية المدرجة في بناء القصائد ووظيفتها في إيصال المعنى العام لكل قصيدة، موظفا في كل مقال رأيه الخاص حول أراء النقاد حولها، والرأي الأرجح.

بالإضافة إلى دواوين أخرى من قبيل ديوان سميح القاسم، الذي أخذ منه قصيدة (تعالي لنرسم معاً قوس قزح)، هذه القصيدة التي تعالج مأساة الشعب الفلسطيني المنكوب ومقاومته للاحتلال الإسرائيلي الجاثم على أرضه منذ أكثر من سبعين سنة؛ وقد حلل الشاعر مضامين القصيدة وفق رؤيا تعتمد المقارنة بين تأويلات المضامين التي حاول بعض النقاد من خلال دراستهم للقصيدة بسط ما تناولته من وجهات نظر في المعنى والمبنى والقضايا المتناولة.

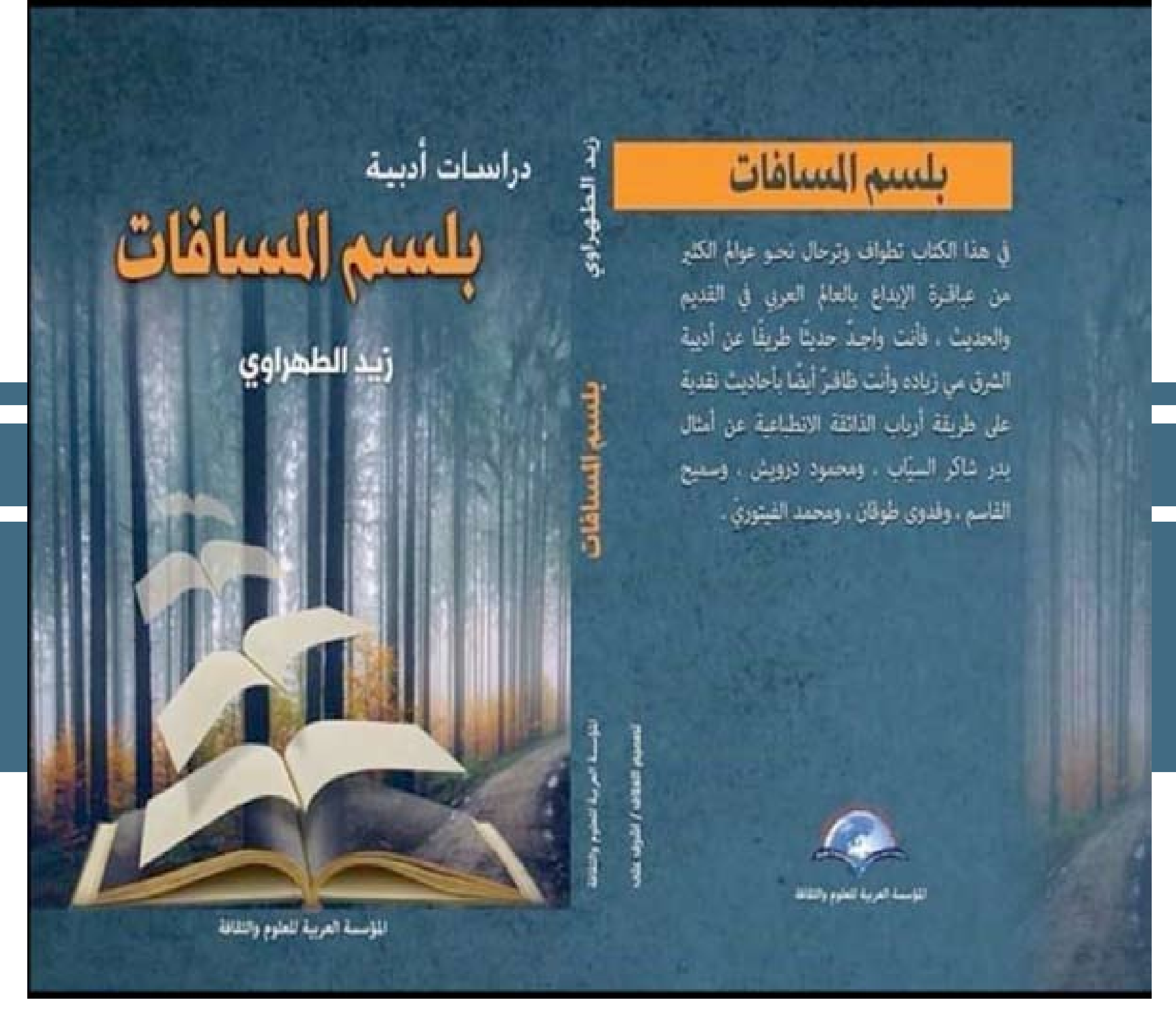
وقد وصل تعداد المقالات التي تناول فيها الشاعر دواوين الشعراء وقصائدهم بالدراسة والتنقيب إلى حوالي ثلاث عشرة قصيدة وديواناً، سواء كانت هذه الدواوين أو القصائد من الشعر المعاصر، كقصائد كل من السياب ومحمود درويش ونزار قباني وسميح القاسم وغيرهم، أو من الشعر الإسلامي والكلاسيكي، من قبيل شعر المتنبي وعلال الفاسي وغيرهم.

وقد احتلّ الشعر المعاصر مرتبة الصدارة في اهتمام الكاتب، فهو في نظرنا الأقدر على احتواء اهتمامات الشاعر وتساؤلاته وانفعالاته، فالشاعر دائم التساؤل حول الجدوى من الحياة في ظل انكسار الإنسان وازدياد معاناته، وقلة وعيه بواقعه الحياتي والمعيشي والثقافي، فالإنسان في نظره لابد وأن يكون منفعلاً مؤثراً، كالقصيدة أثناء البناء، لا تستقر إلا بعد صقل البناء وتشذيب معالمه حتى يستقيم في نظر القارئ والمتلقّي.

أما الشعر القديم والإسلامي وكذا الكلاسيكي، فكان نادر الحضور في الكتاب، فلا نجد من القصائد التي تناولها الكاتب سوى بضع قصائد ليس إلا مشتتة بين قراءات في دواوين، أو مضمّنة في سياق عابر بقصد الاستشهاد أو المقارنة، ولعل انكباب المجتمع على قراءة السهل من القصائد هو ما جعل الشاعر يهتم بهذا المجال دون غيره حتى يكون أقدر على التواصل مع الطبقة القارئة في زمننا، والتي تتهرب من كل عميق وصعب. وحسبه أنه يبذل كل هذا الجهد ليوصل للقارئ زبدة القضايا المطروحة في كل ديوان مرّ على قراءته بين الوقت والحين.

ومن عناوين الدواوين وأسماء الشعراء الذين تطرّق إليهم الشاعر في المقالات المدرجة، يمكن لنا أن نقول بأن أغلب الشعراء الذين تناولهم الكاتب ترجع أصولهم إلى بلاد المشرق الإسلامي – وخاصة دول فلسطين ومصر وسوريا والعراق – كسميح القاسم، ومحمود درويش، والسياب ونازك الملائكة وغيرهم. أما بخصوص الغرب الإسلامي، فقد كان تناوله لشعراء المنطقة وأدباءها محتشماً بالمقارنة مع الشرق الإسلامي، حيث نرى فقراً في هذا المجال، ومن أبرز من تناولهم الشاعر بالدراسة نذكر كلاً من الشاعر المغربي علال الفاسي، والشاعر التونسي الشابي، وكذا الشاعر السوداني محمد الفيتوري؛ ولعل قلة حديثه عن أدباء الغرب الإسلامي راجع إلى عدم اهتمام هؤلاء بتسويق منتجهم





الأدبي منذ مطلع القرن العشرين وإلى فترتنا الحالية؛ متبعين بذلك نهج أسلافهم في اتباع المشرق والمشارقة وما ينتجونه حرفاً بحرف.

- قراءات في روايات معاصرة:

لم يقتصر اهتمام الشاعر بالقضايا التي يطرحها الشعر والشعراء فقط، بل وجدنا له اهتماماً بمجال الرواية المعاصرة، حيث لفت انتباهنا حديثه عن عملين روائيين، في مقال (تحركات الشخوص)، حيث سعى من خلاله إلى بسط أهم التيمات التي تتضمنها، مع إعطاء نماذج مقارنة اهتمت بنفس المواضيع التي شغلت بال الروائي في المتن، و هما رواية جمعة حماد الموسومة ب: (رحلة الضياع)، ورواية عبد الرحمن منيف الموسومة ب: (الأشجار واغتيال مرزوق) وغيرها، هذه الأعمال المقارنة التي أراد من خلالها الشاعر إبراز تيمة الضياع التي أصبح هؤلاء يحاولون معالجتها في نصوصهم الأدبية، وذلك عبر إبراز أهم الأوضاع التي يعيشها المثقف العربي سواء في مجال الحياة العامة، أو في مجال الكاتبة والمثاقفة.

بالإضافة إلى العمل المدرج سابقاً، تناول الناقد عملاً إبداعياً أخر وهو (سليل إشبيلية) للكاتب موسى المودن، وهو يرتبط هذه المرة بمنطقة الغرب الإسلامي، وبالضبط منطقة المغرب الأقصى، هذه المنطقة التي تحظى بكبير الاهتمام في وجدان الشاعر، أولا: لأنها تلتحم في نظره مع المشرق العربي في قضية الوحدة والدين واللغة والمصير، وثانيا: لأن أهاليها تربطهم رابطة الحب المقدس لقضايا أمتهم - وخاصة القضية الفلسطينية - فدائماً كانت فلسطين حاضرة في وجدان الشعب المغاربي، فلا يترك المغاربة فرصة إلا وعبّروا عن حبهم للقدس وأهله، وهذا ليس بغريب عن أمة زحفت من أقاصي الأرض إلى بلاد المقدس والشام من أجل الدفاع عنها وعن أهلها، لا يحملهم في ذلك سوى حب الإسلام وأهله، سواء في فترة الدولة الأيوبية والموحدية ودولة المماليك، وحتى في فترتنا المعاصرة، حيث ساهم المغاربة بإشارة مباشرة من طرف الملوك العلويين في واجب مساندة الدول العربية في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي في كل من الجبهة السورية أو المصرية.

وعودة إلى موضوع الرواية المذكورة سلفاً، فإن الشاعر في بداية مقاله عبّر بشكل غير مباشر عن إعجابه بالقضايا المطروحة فيها، والتي لا بد وأن تكون من القضايا التي يسمع بها لأول مرة، وذلك بسبب قلة الكتابات التي تناولت تاريخ المنطقة التي دارت فيها أحداث الرواية؛ حيث يتعرف الكاتب من خلال هذا العمل على أهم العادات التي تميز الشعب المغربي، معرباً في هذا الصدد على إعجابه بها -وخاصة التي جاءت في سياقها الإيجابي - وفي نفس الوقت مستهجناً لبعض العادات التي لها حمولة سلبية من قبيل السحر والشعوذة، والتي تصدر من بعض الشخصيات التي يفترض بها أن تكون قدوة للمجتمع؛ معلقاً في ذلك على هذه العادات بكونها تشترك في كثير من تفاصيلها مع العادات المشرقية، والتي تحبها النفوس وتسموا لها، من قبيل حب العلم وكرم الضيافة، ومناصرة المظلوم، والوقوف في وجه الظالم مهما كانت مكانته الاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك، ركّز الشاعر في هذا المقال على التنبيه إلى التيمة التاريخية الطاغية في العمل الروائي، والتي بررها بأنها تعمل على محاولة ربط الإنسان بماضيه المجيد، وخاصة الماضي البعيد الذي يرتبط بالأندلس، هذا البلد الذي هجر منه الكثيرون في فترة زمنية معينة، كأنه بذلك يحاول أن يذكر القارئ بضرورة إعادة النظر في الطريقة التي يعيش بها المجتمع في واقعنا الراهن، فالشتات والفرقة لا تنتج سوى الفرقة والتشظّي؛ والتشظّي لابد وان ينتج جيلاً يبيع الأخضر واليابس للآخر القوي إلى أن يستحوذ على كل ما يملك، محفزاً في ذلك على الصمود في وجه المد العولمي بكل أشكاله، وذلك باستعمال العلم

كدرع يقي به الإنسان نفسه أولاً، ثم يبني به مجتمعه ثانياً، فالعلم في نظره هو طريق الأسلم للخروج من هذه الجائحة التي أصبحت تهدد الأمة.

إن البحث عن الهوية والتاريخ حاضر بقوة في هذا العمل الأدبي، فالكاتب في بناءه لأحداث الرواية حاول تنبيه القارئ إلى مكامن الخلل الذي يعيش فيه، والحلول المناسبة التي يفترض به أن يخرج بها نفسه من دوامة التيه والضياع؛ كأنه بهذه الإشارات يسعى إلى وضع اليد على الجرح، قائلاً وبكل اختصار: هذا هو الداء، وهذا هو الدواء، فاحرصوا على فهم الماضي جيداً والاستفادة من دروسه وعبره، ثم انطلقوا في مسيرة ترميم ماضيكم، وتصالحوا معه بالأساس، ثم انطلقوا في مسيرة بناء المستقبل بعد أن تتأكدوا من جدوى وفعالية الترميم والمصالحة مع الذات. مع التركيز على قضية الإصلاح ثم الإصلاح، فالمجتمع في نظره لا يُبنى إلا إذا رتب الأولويات، والتي حددت حسب العمل المدروس في العالم أو المدرس، ثم الطبيب الماهر، ثم الجندي المقاوم الثابت على المقدس والثوابت.

وعلى العموم، فإنه وإن كانت هذه الدراسات (الدراسات النقدية الخاصة بالأعمال الروائية) قليلة بالمقارنة مع الدراسات التي خصصها الشاعر للدواوين والقضايا الشعرية، فإنه يمكن القول بأن الاهتمام بجنس الرواية مؤشر إيجابي نتلمس من خلاله على وجود نظرة جديدة يبنيها الشاعر في سياق انفتاحه على جنس الرواية بكل أشكالها، سواء الرواية الواقعية أو التاريخية أو غيرها، مع انكباب لافت له على دراسة وقراءة الأعمال النقدية التي تختص بهذا المجال، وهذا ما يؤشر على سعة زاد الشاعر من جهة، وعلى رغبة جامحة في الانفتاح على الأجناس الأدبية الحديثة من جهة أخرى.

- قضايا نقدية مختلفة:

بالإضافة إلى القراءات المختلفة في الدواوين والكتب والروايات، تناول الشاعر عدة قضايا أدبية وفنية واجتماعية هي في الأصل مستوحاة من صميم الاهتمامات التي أصبحت تشغل بال القارئ والمثقف العربي والإسلامي - وخاصة القضايا ذات البعد الأدبي - فمثلاً: يطرح الأستاذ سؤالاً مهماً حول الجدوى من كتابة الشعر في زمن قلّ فيه من يتناوله بالكتابة والقراءة والدراسة، بالمقارنة مع الاهتمام الذي أصبحت بعض الأجناس الأدبية الأخرى تحظى بها، من قبيل الرواية والقصة والمسرح، وكذا القضايا ذات البعد السياسي والاجتماعي والسيسيولوجي وكذا التاريخي. ويخلص في الأخير إلى التأكيد على أن الشعر بكل مضامينه لم يكن هدفه دائماً التعبير عن الذات سواء في سياق الحزن أو الفرح أو العزلة أو حتى الغزل، بل كان وما زال الشاعر لسان حال مجتمعه، فإذا كان الشاعر في القديم ينوب عن قبيلته في التصدّي لغارات القبائل الأخرى المعادية له بالكلمة ويقوم أيضاً بوظيفة تحفيز القبيلة على الرد على المسيئين لها، وفي عهد النبي عليه السلام والخلفاء الراشدين في الدفاع عن الدين والأمة، وهكذا تطوّر الأمر إلى أن وصلنا إلى العصرين الأموي والعباسي وما تفرّعت عنه من قضايا جديدة ذات أبعاد ومغازي مختلفة، فإن الشاعر والشعر حالياً لم يفقد البريق السابق الذي كان يحظى به وإن بدا العكس، فالشاعر ما زال لسان حال أمته ووطنه، ما زال يقف في وجه الظلم، وما زال يعاند الظالمين، يتحدث بلسان المستضعفين، ويشاطر أحزان الثكلى والمهمشين بالرغم من كل التحديات التي أصبحت تقوّض طموحه ورغباته.

ويعطي الشاعر المراحل التي مرّ بها الشعر الكلاسيكي والرومانسي والمعاصر كأبرز مثل على ذلك، فالإنسان في هذه التجارب المتواترة حاضر في المضامين والقضايا التي يتناولها الشاعر بقوة، وفي بعض الأحيان تحس كأن الإنسان وهمومه هي المسيطرة على اهتمامات الشاعر الذي يوظف كل طاقته الإبداعية، وملكاته الفكرية التي يستقيها من حقول معرفية شتى كالفلسفة والتاريخ وعلم الأساطير وغيرها في التعريف بماهية الإنسان وكينونته ووجوده.

وقد بلغ عدد المقالات التي تناول فيها الشاعر والكاتب القضايا النقدية المختلفة إلى حوالي تسعة عشر مقالاً، جاء أغلبها في معالجة كل ما يرتبط بالشعر وقضاياه، وهموم الشاعر التي أصبحت تثير اهتمامات المثقف العربي في وقتنا الراهن، وكذا بعض القضايا الراهنة التي ترتبط إنسانياً بقضايا الأمة من قريب أو بعيد. وفي كثير من الأحيان يتطرق الشاعر إلى قضايا أدبية تختص بالشعر من قبيل الأسلوب والجمالية، كتطرقه لمواضيع تختص بالتناص والأغراض والثوابت والقضايا. وفي المقابل يتناول الكاتب قضايا أدبية أخرى ذات بعد إشكالي من قبيل الاستشراق والواقع، والأدب الشعبي وأبعاد التوظيف، والثورة على الموروث والأبعاد الآنية والمستقبلية لها، مع فتح الأسئلة بشكل واسع وموسع فيما يخص الهدف والنتيجة، مع إعطاء نماذج مقارنة يحاول من خلالها الشاعر تقريب الصورة بشكل أفضل وأسلم.

- خلاصة:

وفي الأخير يمكننا القول بأن هذا العمل النقدي الذي أتحف به الشاعر الساحة الأدبية الأردنية بالخصوص، والعربية والإسلامية بالعموم عالج مجموعة من القضايا المختلفة، والتي كان للقضايا ذات البعد الاجتماعي والإنساني والثقافي والأدبي نصيب الأسد، ثم القضايا المرتبطة بمعالجة الجانب الشكلي والموضوعي والفني والجمالي والبنائي للأجناس الأدبية سواء التي ارتبطت بمجال الشعر أو الرواية وحتى باقي الأجناس المضمّنة في المقالات بشكل مباشر أو غير مباشر بشكل أقل فأقل.

بالإضافة إلى هذا كله، يمكن أن نقول بأن هذا العمل يمثل ترجمة وافية لعديد من الأدباء والفنانين والنقاد سواء المشارقة أو المغاربة، ففي كثير من المقالات يعمد الشاعر إلى الحديث عن سير الأدباء أو الشعراء أو النقاد مع الحديث عن أعمالهم الأدبية ودواوينهم الشعرية، وفي كثير من الأحيان يذكر الشاعر أكثر من عمل لهؤلاء المُترجَم لهم حتى يتسنى للقارئ الاستفادة من المواضيع التي كتب فيها هؤلاء، فيسهل عليه فهم ما حظي باهتمامهم من جهة، وتسهيل البحث عن كتبهم التي اشتهروا بها من جهة أخرى.

الحقيقة أن الشاعر وُفق وإلى حد كبير في معالجة القضايا التي تشغل بال المثقف والمتلقي العربي بالعموم والإسلامي بالخصوص، مع إجابة موفقة على مجموعة من الأسئلة التي أصبحت تؤرق بال المتلقي العربي، من قبيل الحداثة والعتاقة، والأصالة والمعاصرة، والاهتمام وقلته، والانفتاح وجذواه، والتخلّي عن الماهية والضياع في عالم الأمس واليوم، وكذا الحلول التي يطرحها الشاعر كمخلّص للإنسان العربي من هذه الدوامة التي أصبح يتخبط فيها؛ هذه الحلول التي اختصرها فيما يلي:

- فهم الماضي والمصالحة معه؛
- استيعاب الحاضر والتكاثف في سياقه؛
- بناء المستقبل مع الوعي بالحاضر؛
- ضرورة الوقوف على الماضي، ولمَ لا، الالتحام به ومعه.





الثقافة الأدبية والفن والشعر

ودورها في السلام والتنمية ومنظمات المجتمع المدني

د. صباح عبدالقادر أحمد - السودان

الثقافة هي إحدى الوجوه التي تتميّز بها كلّ أمة عن غيرها من الأمم. والمجتمعات الثقافة هي ظاهرة إنسانيّة تُعبّر عن البعد الإنسانيّ للثقافة وعن قيمتها الفكريّة والروحيّة والمعنويّة، وذلك بتماهيها مع مثيلاتها مساراً وروحاً. وتعتبر الفنون منشودها الأسمى، فهو إبداع ينتظم مفاصل المكان ليصبح أكثر شموليّة، وله عدد من الأنماط في مشهد الفنون المختلفة وكياناتها وصلصالها الإبداعي الذي يشكل نجاحات فعالياتها، كالفنون التشكيليّة والسمعيّة والمركبة؛ فالفنون التشكيليّة تمثّلها فنون التصوير التشكيلي، وفن العمارة، والنحت، إضافةً إلى المجسّمات الجماليّة. الفنون السمعيّة والتي تتمثّل بالإيقاعات الموسيقيّة والأهازيج والأغاني والأناشيد، والفنون المركبة التي تمثلها العروض المسرحيّة التي تحتوي على نصوص أدبيّة وعدد مهول من الإيقاعات الموسيقيّة والفنون التشكيليّة، ويتمثّل هذا النوع في فنون الأوبرا التمثيلية والمسرحيّة وغيرها من معانى الفنون، وأنماطها الجديدة التي يُعبّر بها الفنان عن مشاعره وما يجيش في نفسه من أحاسيس تمليها أحداث مواقفه في الحياة والمجتمع فيعكسها تجاه المُحيط والكون الذي يعيش فيه



بحس مرهف ومتنفس صادق يؤرخ به للذات الانسانية المنتجة لنوع الفن، إضافةً إلى مساهمته بشكل فعّال في رفع المستوى الثقافي والوجداني على جميع الأصعدة، وتساهم الثقافة في تنمية المدارك وخلق أنواع جديدة من الفنون ليتسع المعين ويمد المنتج الإبداعي ويغذيه بالكثير من المعارف علمياً وجمالياً، لأنّ الفن هو لغة الحوار بين عدد من الثقافات ولا توجد ثقافة دون فنّ، فهما يتّحدان ببعضهما كاتحاد الأكسيجين بالكربون لينتج الماء، فتتّحد الثقافة بالفنّ لينتج الإبداع.

الأسرة هي الخلية الأولى، والمنزل الذي ينشأ فيه الطفل. البيت مجتمع محدود بعلاقات عائلية تسودها الرعاية والعطف الأمن، والأخذ بيد الطفل في كل ناحية من نواحي شخصيته. والطفل بجانب ما يأخذه من رعاية وعطف وإشباع لحاجاته المتنوعة فهو بحاجة أيضاً إلى سلطة ضابطة تتمثل في الأبوين والقدوة الحسنة في تكوينه نفسياً واجتماعياً، ذلك لأن المربي هو المثل الأعلى في نظر الطفل. الأسرة لها دور فعال في تنشئة روح السلام في أطفالنا حتى يكون له دور في نشر السلام بين مجتمع الطفل ويصبح له دور فعال أكثر فعالية في التعاون بين مكونات المجتمع المدني.

وأن دور المؤسسات ومنظمات المجتمع المدني في عملية السلام دور فعال في مجال الرعاية والإغاثة الإنسانية والتنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والصحية والرياضية والبيئية ويمتد ذات الدور في التعريف والتثقيف بحقوق الإنسان وحقوق المرأة والطفل والمعوقين.

لذلك يجب تفعيل وتعزيز العمل التطوعي وتوسيع آفاق بإعطاء فرصة للمتطوعين في القيادة الإدارية للمنظمات لتشجيعهم للعطاء والتميز والإبداع والاستمرار في عملهم.

أحياناً لا نصدق ولا تخطر على بالنا أمور كثيرة عندما نمر بها، الأعمال الأدبية تجسد المواقف واللحظات الحياتية المؤثرة حتى نستطيع أن نتخيلها ونعيشها واقعاً أمامنا. وأن هذا الدور قد يكون إيجابياً أو سلبياً حسب توجيهات الأديب والناقد الفكرية. وكل ذلك عندما نعترف بالثقافة كمؤسس لكل النجاحات على جميع الأصعدة.

وهنا يكمن دور الأدب والأعمال الأدبية، وأنها تعطي الفرصة لمعايشة اللحظة التي قد لا تتوفر للشخص في الواقع العملي. فلذلك الأدب والفن له تأثير فعال في نشر السلام وثقافته.

«الرّمادُ الذي استحالَ جمراً..!».. قراءة في ديوان

(منْ فزّزَ الرّماد؟!)

د. وليد جاسم الزبيدي - العراق



• التقديم:

للأزمات ايجابيات أحياناً، ومنها ما فعلتْهُ (جائحة) كورونا بالبشرية، حيث أقعدتنا في بيوتنا، وجعلتنا نبحثُ في ذواتنا وأوراقنا، وما تأخرنا من تحقيقه وقراءته، ورسم ما يمكن أن يكون في المستقبل، وهكذا وجدتني بين مجموعةٍ من الكتب والإصدارات التي لم تصلها يدي، وكان من بينها المجموعة الشعرية للشاعرة د. سجال عبد الوهاب الركابي (مَنْ فزّزَ الرّماد؟!) الصادر عن دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا، ط١، سنة ٢٠١٩م. وقد احتوت المجموعة على (٤٩) نصّاً، ووقعت في (١١١) صفحة من القطع المتوسط.

ونحن نبحرُ مع الديوان، سنجدُ أكثرَ من محطة، نتوقّفُ عندها لنستمتع ويفيض عبقها:

•محطة الموروث:

وأقصدُ ما تضمنهُ الديوان من إشارات قرآنية، ودلالات دينية لديانات أخرى، وأمثال، وحكم، وموروث شعبي، وأسماء شخصيات ودلالاتها.



أ/ الدلالة القرآنية والدينية:

• (لستُ يسوعاً/ لكنني اصطفيتُكَ/ أحد الحواريين -ص١٧). إشارة إلى المحبة والسلام، وعمق الرابطة بين الحواري ويسوع.

• و(تكشفُ خيطَ البهتان البُهتان من الخيط الأبيض – ص٣٢) إشارة إلى الآية في سورة البقرة، الآية: ١٨٧، (حتّى يتبيّن لكم الخيطُ الأبيضُ من الخيط الأسود..).

• و(أنا الموءودة – ص٣٩) إشارة إلى سورة التكوير، الآية: ٨١، (وإذا الموءودة سُئلت).

• و(سأعتصمُ بجلمودٍ يقيني من التصدّع – ص٣٥) إشارة إلى سورة هود، الآية: ١١، (.. سآوي الى جبلٍ يعصمني).

• و(تتوجّعُ وهناً على وهن – ص٣٩) إشارة إلى سورة لقمان، الآية: ١٤، (حملتْهُ أمّهُ وهناً على وهن..).

• وقول الشاعرة (ثلاثاً سويّا – ص٤٢) وهي إشارة إلى سورة مريم، الآية: ١٠، (..قالَ آيتُكَ ألاّ تكلّمَ الناسَ ثلاثَ ليالٍ سويّا).

• وقول الشاعرة (لا البحران يلتقيانِ – ص٥٠)، وهي إشارة إلى سورة الرحمن، الآية: ١٩، (مَرَجَ البحرين يلتقيان).

• وقول الشاعرة (آناءَ الليل.. وأطراف القصائد – ص٥٥) وهي إشارة الى سورة طه، الآية: ١٣٠، (ومن آناءِ الليل فسبّح وأطراف النهار..).

• وقول الشاعرة (خضراءُ لونُها يسرّ الناظرين.. ص٥٦) وهي إشارة إلى سورة البقرة – الآية: ٦٩، (فاقعٌ لونُها تسرّ الناظرين).

• وقول الشاعرة (لا هيتَ لك – ص٥٨) وهي إشارة إلى سورة يوسف، الآية، ٢٣، (وقالتْ هيتَ لك).

• وقول الشاعرة (أهشّ بها.. ولي بها بعض مآرب أخرى – ص٨١) وهي إشارة إلى سورة طه، الآية: ١٨، (قالَ هي عصاي أتوكأ عليها وأهشُّ بها على غنمي ولي فيها مآربُ أُخرى).

ب/ الموروث التاريخي والأدبي:

• قول الشاعرة (يا منْ أبكَى/ جميلَ بثينة.. كُثيّر عزّة – ص٥٣) وهي إشارة إلى شعراء عشّاق وحبيباتهم (أما والذي أبكى وأضحكَ..).

• وقولها (لِمَنْ ستقرعين أيتها الأجراس..ص٧٤)، وهي إشارة إلى رواية أرنست همنغواي (لمَنْ ستُقرع الأجراس).

• وقول الشاعرة (جلستُ ودرويش وخوليو، ص٣١)، وهي إشارة إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش، و(خوليو اغليسياس) المغني الإسباني الشهير.

ج/ الموروث الشعبي والغنائي والسينمائي:

• قول الشاعرة في عنوان نص (اشرب الماءَ و... عجّلْ! - ص٩)، وهي عبارة تردّدها المآذن في ليالي شهر رمضان. في إشارة الى رقصة. تقول الشاعرة (دوران فلامنكو - ص ١١)، وهي إشارة إلى حركات ودوران راقص الفلامنكو مثلما هي حركة الأفكار في الخاطر.

• قول الشاعرة (صاح الديك بالبستان - ص ٤٤)، وهي إشارة إلى أغنية من الأغاني الشعبية منذ العصر العثماني يرددها الأطفال (صاح الديك بالبستان.. الله ينصر السلطان).

• وقول الشاعرة (يا نبعة الريحان ووشم الكبرياء - ص٥٥) وهي إشارة إلى أغنية عراقية قديمة (يا نبعة الريحان حنّي على الولهان).

• قول الشاعرة (هو فضولٌ يقتلُ قطّة - ص١٤)، أشارت الشاعرة إلى ذلك في الهامش مقولة المفكر ستيفن كوفي (لسنا بشراً في رحلة روحانية بل أرواح في رحلة بشرية).

• وقول الشاعرة (تناسل الشيخ جيكل والحرامي هايد - ص٧٣) إشارة إلى الفيلم السينمائي دكتور جيكل وهايد الذي حاز على جائزة الأوسكار سنة ١٩٣٢، وإشارة تناسل عصور الفساد واللصوصية.

• وقول الشاعرة (أجل وحيدة.. غريبة من بعد عينك - ص٨٠) إشارة إلى المطربة العراقية (وحيدة خليل) وأغنيتها (غريبة) التي تفيض بالحنين والألم.

• وقولها (افردْ جناح الهوى/ وطِرْ بي - ص٩٠) وهي كلمات لأغنية وردة الجزائرية (لولا الملامة يا هوى لولا الملامة، لافرد جناحي عالهوا زي اليمامة واهرب من الدنيا الفضا).

• وقول الشاعرة (لمّا بلغَ الزّيفُ الزّبى - ص٩٣)، وهي إشارة إلى المثل العربي القديم (بلغَ السّيلُ الزّبى) هو من الأمثال العربية القديمة التي تقال في الأوقات التي تصل فيها الأمور إلى حد لا يمكن السكوت عليه.

• وقول الشاعرة (ألا من نصير ينقذُ اخضرار بصرتي - ص١٠٠) وهي إشارة إلى مقولة للإمام الحسين بن علي عليه السلام: «ألا من ناصر ينصرنا ألا من معين يعيننا» في معركة الطّف.

• محطة التصوّف:

تبدأ محطة التصوّف وعطره من الإهداء (إلى أرواح من ضوءٍ تستفزّ الفصول - ص٣). وقول الشاعرة (أرقبُ غموض التكايا/ ودوران الأردية المبهرجة - ص١٩). وقولها (دورانُ مُريد بتبتّل الذهول - ص٢١)، وقولها (الروحُ في هذيان/ مزّقَ طوق الظنون - ص٢١). وقول الشاعرة (شغوفٌ بك/ حدّ الحلول - ص٤٧)، الحلول إحدى نظريات المتصوفة، وهي إثبات لوجودين، وحلول أحدهما في الآخر، كما في قول الحلّاج (أنا الله).

• محطة أسطرة النّص:

لقد أدخلت الشاعرةُ الأسطورة برموزها ومسمياتها في نصوصها، في العناوين وفي المتن، ومنها على سبيل المثال: (التهمها تنينُ وداع/ ص٦)، وقولها (غرّدتْ أفروديت/ ص١٦)، الأسطورة اليونانية آلهة الحب والجمال.

• وقول الشاعرة (أورفيوس/ هاتِ كفّكَ لئلا تغرق/ ص٢٤) إشارة الى كاتب وموسيقي أسطوري إغريقي. • ثم نجد عنواناً كبيراً لأسطورة (إيهِ زوربا.. أخشى الخُسران/ ص٣١) النّصّ بأكمله إشارات أسطورية.

• وقول الشاعرة (..تنافسُ دراكولا/ في اجتثاث العقول/ ص٥٤)، وهي إشارة إلى شخصية أسطورية رومانية. • وقول الشاعرة (وأنت كولمبس/ ص٦٤)، إشارة إلى الاكتشافات.

• وقول الشاعرة (تتوّجُني.. عروسَ بحرك/ ص٧٩) إشارة إلى عروس البحر الأسطورية.

• وقول الشاعرة (فلا ينفد خنجر بروتوس/ ص٩٠)، إشارة إلى رجل السياسة الذي اشترك باغتيال يوليوس قيصر، وعبارة قيصر المشهورة (حتّى أنت يا بروتس؟!!).

• محطة رحلة الحواس:

نصوص المجموعة الشعرية مكتنزة وثرية باللغة الشفافة الرقيقة الموحية والتي تقارب حواسنا كلّها، بل هي محاكاة للحوّاس وهذا



ما نقرأهُ ونلتمسهُ ونحسّهُ ونسمعهُ ونشمّهُ وننظرهُ في قولها (الوقتُ ضرير/ ص٥)، و(النورُ آزفٌ على الرحيل/ ص٥)، و(النسيان ديدنُ رفاقِ الدرب/ ص٦)، و(هلاّ نثرتَ حنانَ آسٍ/ ص٧)، و(فاحتارَ البرحي أن يخفي حلاوته/ ص٩).

• محطة رحلة الظمأ:

في هذه المجموعة يغيبُ المكان في النصوص، ويظلُ الزمان يأخذ مساحةً من الكم والتمدد والانزياح، لكنّنا نجدُ في بعض النصوص تشرقُ فيها البصرة، بكل تفاصيلها حيثُ ترافقها صورٌ بانورامية للنخل والنهر والعطش وتفاصيل الطيبة البصرية المحببة. وتتجلى أعلى صور الظمأ والبحث عن الماء في نصوص مختلفة منها (اشرب الماء وعجّلْ/ ص٩)، و(ظمأ الفراتُ/ ترنّحَ دجلةُ/ تفطّرَ شط العَرب/ ص١٨)، و(كلانا عَطِشٌ/ منذُ قرون/ ص٢٣).

• محطة اللغة:

لغةُ الديوان، لغةٌ صافيةٌ، نقيّةٌ، وتشكيل المفردات محكم، وفيها موسيقى داخلية تجري في النّفَس قبل العبارة، وميزةُ النصوص التكرار، نجد أنواع من التكرار، من خلال قراءتنا المتواضعة. والتكرار هو ظاهرة لغوية عرفها شعرنا ونثرنا العربيين منذ القدم، وهنا استخدمتهُ الشاعرة تعبيراً عن العامل النفسي، والانفعالي الذي تحدّدُه ضرورة الاستخدام في هذا الموقع أو ذاك في الصيغة والعبارة. وللتكرار أثرٌ كبيرٌ في البناء الفوقي للكلمة، والبناء التحتي في موسيقى الصرف، وهنا في هذا الاستخدام أرادت الشاعرة فضلاً عن البناء اللغوي والاختيار للمفردات والصور ومواضيع مختلفة أن تزيدَ ابداعاً لونياً آخر في ذات المتلقي، باستخدام التكرار الذي يجعل أوتار موسيقية تتناغم هارمونياً في البناء الدلالي والمعرفي للنّص. وقد جاء التكرار على صيغ مختلفة منها:

أ/ التكرار الحرفي:

يؤدي التكرار اللفظي، لحرف من أصل الكلمة الى الارتقاء باللفظ موسيقياً، وقيمة نغمية، لها دلالتها وتأثيرها في الذات الشاعرة، وثم في ذات المتلقي، وتزيد من ربط الأداء بالمضمون، والتكرار الصوتي للحرف يبرزُ الجانب الدلالي والنّفسي للنّص، فضلاً أن هذا التكرار يُبعدُ النّص وجو المتلقي من الرتابة والسكون الى أجواء أخرى تفتح آفاق التأويل والتفسير. ومن أمثلة التكرار الحرفي، قول الشاعرة (تعووود/ تكرار الواو ثلاث مرات/ ص١٤)، و(سأزيييييحك/ تكرار الياء أربع مرّات/ ص١٥)، و(اش..شش/ تكرار الشين مرّتين/ ص٢٩)، و(إيّاااكَ/ تكرار الألف ثلاث مرّات/ ص٥٣)، و(أتُرااااكَ/ تكرار الألف ثلاث مرّات/ ص٧٩)، و(آآآه/ تكرار همزة الوصل ثلاث مرّات/ ص٧٩)، و(فأذوووب../ تكرار الواو ثلاث مرّات/ ص٨٥).

ب/ تكرار الكلمة:

وتكرار الكلمة، عنصرٌ مؤثرٌ في مَوْسقةِ النّص أولاً، ويكون لهُ قيمة سمعية، ويُعدّ أكبر قيمةً من تكرار الحرف، وتكرار الكلمة لأهميتها الدلالية والنفسية في ذات الكاتب وأثرها في ايصال المعنى، ومرةً تأتي للتوكيد، وأخرى للتحريض، وأخرى للزجر والوعيد، ومرةً أخرى يأتي التكرار إزالة اللبس والابهام. وهذا ما نقرأهُ في نصوص الديوان، على سبيل المثال: (تلك التي لكَ.. ولكَ.. ولكَ/ ص١٠)، و(أغدقني.. أغدقني/ ص١٣)، و(تبهتُ.. تبهتُ/ ص٢٧)، و(تتبعُها أخرى وأخرى/ ص٣٢).

• ختام القراءة:

ديوانٌ تتنوّعُ فيه الموضوعات والصور، والموسيقى، زاخرٌ بلغة شفيفة شاعرة، وفيه نصوص تستحق أن تكون لها دراسة لوحدها لجمالها وثرائها، مفعمة بالرومانسية والوجد، على سبيل المثال (يا أغنيتي)، و(أرسمُكَ في الهواء)، و(اعترافات شجرة شبوي)، و(لكَ أعيشُ مرّتين). وهناك ومضات شعرية كتبتها الشاعرة في الصفحات (٥٦، ٥٧، ٦٢، ٦٨، ٦٩، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٩٣، ٩٤، ١٠١) تركتها الشاعرةُ بلا عنوان، وفسحت الفرصة للمتلقي كي يضع عناوينها. نصوصٌ تحتفلُ بالجمال والأسطورة التي وظّفتها بصورة متقنة مع استخدام للموروث بأشكاله وهذه إشارات لثقافة الشاعرة ومرجعياتها. كما هناك نصوص فيها آيات العطش، وآيات الجمال، ونصوص ثورة المرأة الموءودة، في نص الأنا المتضخمة (أنا.. المنحورة أعلاه) وهي تمثل روح الثورة على كل ما يسيء للمرأة على مختلف العصور، والمرتبطة بقيود كلمة (ما يصير)..!!

نصوصٌ مشحونةٌ بالثراء البنائي والبلاغي وبموسيقاها التحتية والفوقية، يحتاج الى أكثر من وقفة ودراسة.. تحية الى الشاعرة د. سجال عبد الوهاب الرّكابي التي أمتعتنا برمادها الذي أوهمتنا بهِ فكانَ جمراً.....!!!



زجاجة
أنطون تشيخوف

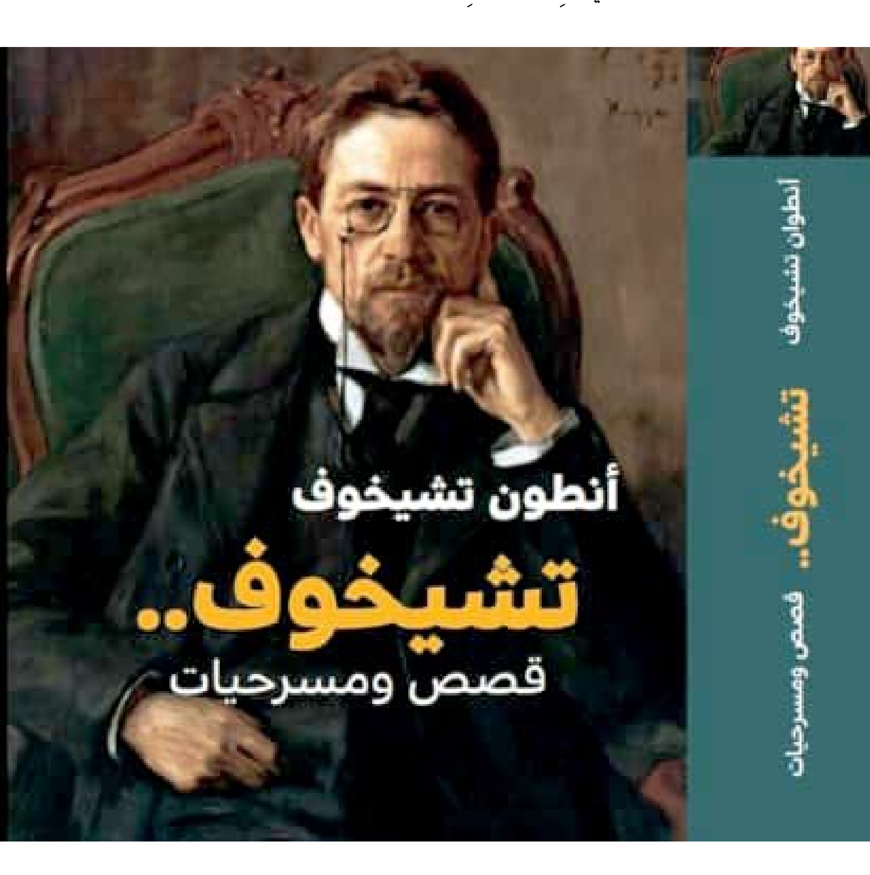


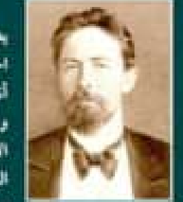
عبد الرزاق دحنون - سوريا

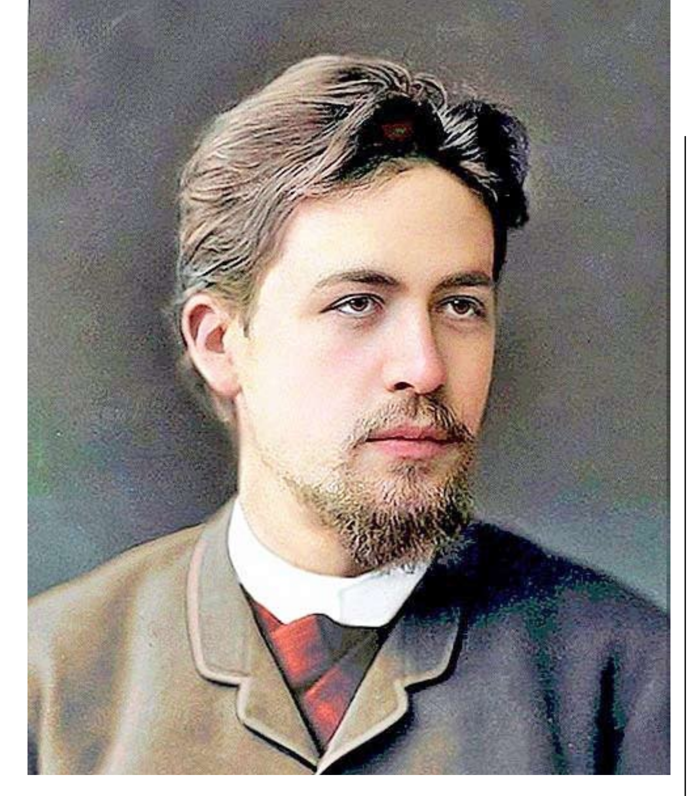
يؤكد الكاتب الروسي أنطون تشيخوف أنه يستطيع كتابة قصة عن أي شيء على الإطلاق: خذ مثلاً الزجاجة التي على مائدة الطعام هذه، أستطيع أن أكتب عنها قصة قصيرة، واسمّيها (الزجاجة). لا يريد تشيخوف القول بأنه سيصف الزجاجة، حجمها، لونها، طولها، عرضها، وإلا لن تكون تلك قصة. إنه يعني أن الكاتب الحقيقي لديه القدرة على استخدام أي شيء من أشياء الواقع مهما كان بسيطاً وهامشياً ليسكب فيه روحه.

قد يحكي عمّا تحتويه الزجاجة وما يتركه هذا المحتوى من تأثير في نفوس البشر، أو يحكي كيف طلّق صانع الزجاجة زوجته لسبب بسيط وتافه. أو قد يجد من المناسب أن يحكي كيف وصلت هذه الزجاجة التي نُشاهدها واقفة بشموخ على مائدتنا بعد أن عبرت البحار والمحيطات تحمل رسالة للإنسانية من بحّار مُغامر يُخبرنا فيها بأنه اكتشف طريق الرجاء الصالح. يكفيك أن تبدأ قراءة الكلمات الأولى من سطور القصة حتى تفيض الحياة من بين السطور مثل فيوض الربيع. إن تشيخوف لا يقول ذلك جزافاً بل إن ما كتبه من قصص خالدة تثبت ذلك بشكل باهر.

سأختار واحدة من تلك القصص المذهلة في بساطتها العميقة، وفي مضمونها العابر للأزمنة والقارات، لتقديمها في محور العدد العاشر من مجلة (مسارب أدبيّة) تحت عنوان: (التحليل السيميائي للنصّ الأدبي) مع أنّي - يشهد الله - لا أفهم كثيراً في هذه (السيميائية) ولكنّ قالتُ لي نفسي: جرِّب ذلك، والحياة تجارب. ولا أكتمكم سراً إن قلت: ذهبت إلى المعجمات لاستكشاف (سيميائية) هذه السيميائية. فوجدت بأن السيمياء بالمختصر المفيد هي السِّحر، وحاصِلُه إحداث مثالات خياليّة لا وجود لها





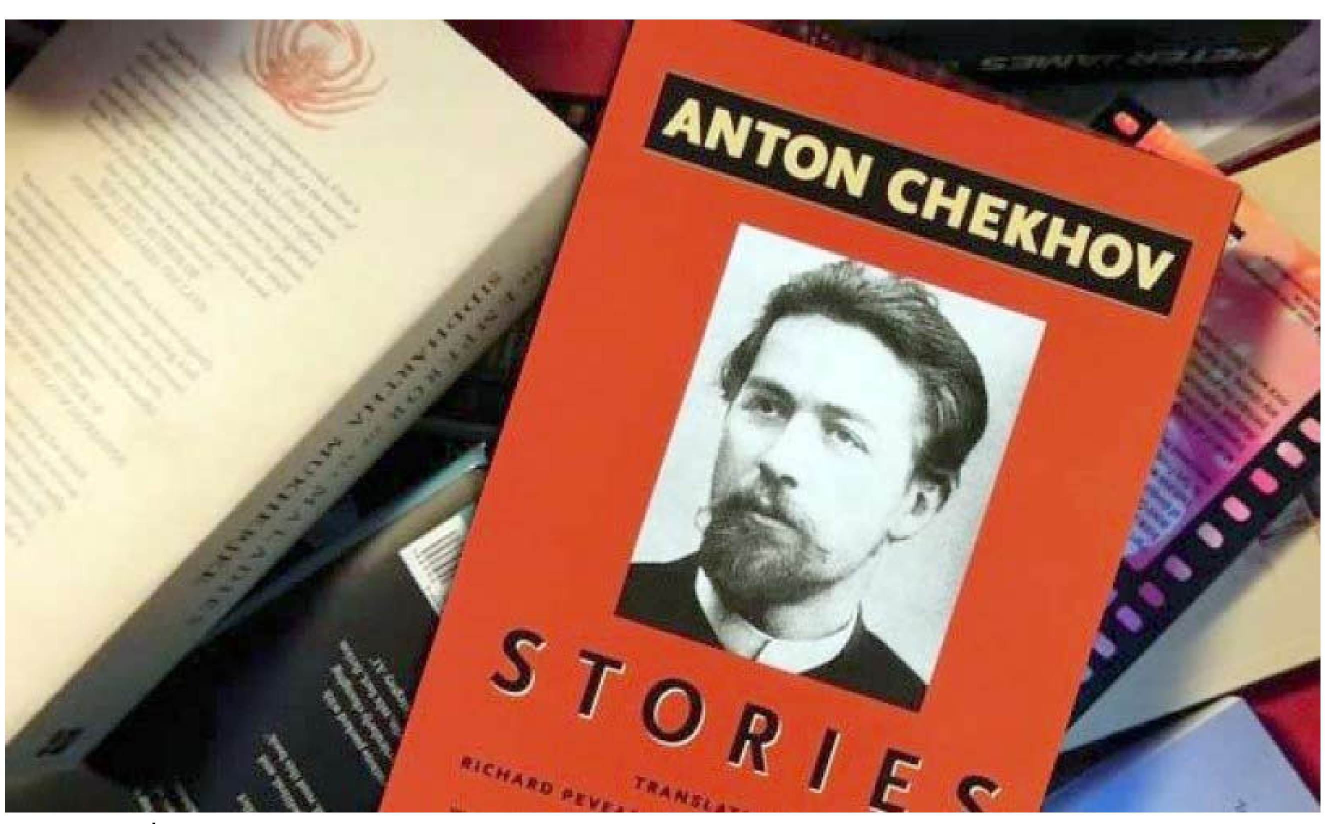


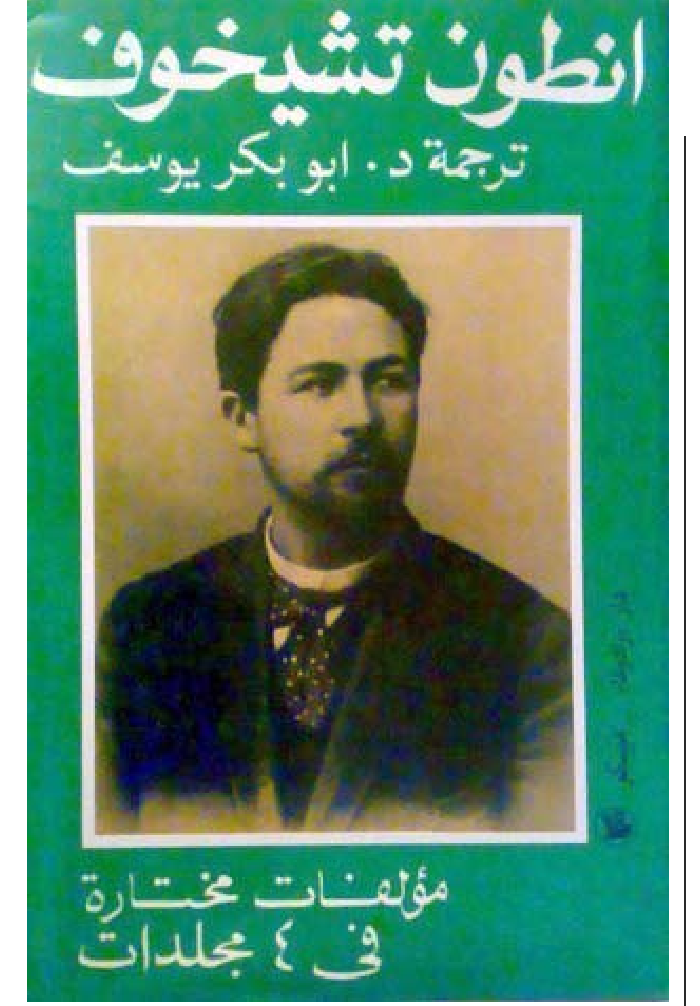
في الحسّ. فهان عليّ الأمر. والسيمياء قديماً: الكيمياء. وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، واكتشاف علاج كلّي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة. هل (السيميائية) في الأدب هي هذا السحر الذي يجعل للكلمات تأثيراً مذهلاً في النفس الإنسانية. وعن الرسول الكريم: «إن من البيان لسحرا». وهل التحليل السيميائي للنص الأدبي يعتني بتضافر الكلمة والمعنى والحدث فيفككها ويستخرج منها اللب الكامن فيها فيتضح السحر؟ هذا ينطبق انطباقاً مذهلاً على هذه القصة (التشيخوفية) التي اخترتها. وسيمياءُ الشيء: عَلامَتُهُ. سيمياءُ الوجه: حُسْنُهُ. والسيميائية: علم يبحثُ دَلالَة الإشارات في الحياة الاجتماعية وأنظمتها اللغوية.

ها هي قصة أنطون تشيخوف قد عاشت أكثر من مئة سنة وستعيش معنا لمئات السنين الأخرى. هي واحدة من تلك القصص الحيّة التي نعيشها يومياً، قريبة إلى حد مدهش من حياتنا، تكاد تلامس أرواحنا في كل ساعة من ساعات نهارنا، نراها أمامنا اليوم وغداً وبعد غد في الشارع العام، نراها ماثلة في غرف مكاتبنا في دوائر الحكومة التي نعمل بها، في وزارات الدولة المتنوعة، ادخل أية وزارة من تلك الوزارات وستجدها تتكرر بين هذا المكتب الوزاري وذاك. ناهيك عن قصور الرئاسة. وانتقل إلى قاعات الجامعات ومدرجاتها ستجد الكثير منها في هذه القاعة أو تلك، أو في هذا المدرج أو ذاك. إنها لازمة لا تفارق حياتنا، مع أننا نعيها جيداً، ولكنها دائما ما تتغلب علينا ولا نستطيع الخلاص منها بسهولة. إنها هذا الصراع الأزلي بين القديم والجديد. بين الرأس المطربش - لابس الطربوش - والرأس الحاسر، بين صاحب القنباز وصاحب البدلة. بين المجلة الورقية التي تلمسها بيدك وتكون خير جليس وبين المجلة الإلكترونية التي يُظهرها لك هذا الساحر المسمى حاسوب، تملكها ولا تملكها، ألم أقل لك أن السيميائية هي السحر. انظر كيف أتوه بين ضيق الأفق ورحابة هذا الكون. ما موقفك عندما يصبح الجديد قديماً؟ ماذا تفعل؟ الحياة تسير وأنت تُراوح مكانك.

قال الفيلسوف الإغريقي سقراط: «لا تُكرهوا أولادكم على آثاركم، فإنهم مخلوقين لزمان غير زمانكم». وهناك من ينسب هذه المقولة إلى أفلاطون، وتنسب مثل هذه المقولة إلى الإمام علي بن أبي طالب وهي: «لا تؤدبوا أولادكم بأخلاقكم، لأنهم خلقوا لزمان غير زمانكم».

غير أن كثيرين من أولي الأمر في التاريخ الإنساني، في الماضي والحاضر، ومن عامة الناس أيضاً، يتصرّفون على الضدِّ من هذا الوعي بالمتغيرات في الأجيال والمراحل، ويحاولون فرض ما عرفوه وما نشأوا عليه، على الآخرين وعلى الحياة، ويجدون في الاعتراض على قناعاتهم، قولاً أو فعلاً، تجاوزاً على ما يعدّونه من الثوابت والمقدسات، فيمارسون على المعترض القمع والاضطهاد والتخوين، بل التكفير أيضا، بغطاء الأعراف والأخلاق والقانون والدين، ويوظفون وعّاظ السلاطين من كل صنف ومن كل نوع، لمنح مقولاتهم وتصرفاتهم صفات القداسة والحق والحقيقة.





القصة التشيخوفية التي أتحدث عنها جاءت تحت عنوان (الرجل المعلّب) تجدها منشورة في المجلد الثاني من المختارات القصصية في أربعة كتب والتي ترجمها إلى العربية في موسكو أبو بكر يوسف في ثمانينات القرن العشرين. هل يمكن للإنسان أن يعيش في علبة؟ القصة بالمختصر المفيد أن جماعة كانت في ليلية سمر صيفية في الريف الروسي والحديث يدور بينها حول فئة من البشر المحافظين الذين يكرهون كل جديد ويعشقون التقليد. حكى أحدهم حكاية عن شخص يدعى (بيليكوف) يعمل مدرساً للغة الاغريقية في المدينة. كان دائماً، وحتى في الجو الجيد، لا يخرج من البيت إلا بالخف فوق الحذاء وبشمسية، وحتماً يرتدي معطفاً ثقيلاً ببطانة من القطن، وكانت شمسيته مطوية في كيس من الشاماواه، وعندما كان يخرج المطواة الصغيرة ليبري قلماً يستخرجها من كيس، حتى وجهه بدا وكأنه أيضاً في كيس، فقد كان يخفيه دائماً بقبة المعطف المرفوعة، وعندما يركب سيارة يأمر السائس برفع الغطاء واغلاق النوافذ، بل ويسدّ أذنيه بالقطن.

هذه الشخصية التشيخوفية الروسية الأصيلة تميل في مجمل تصاريف الحياة إلى وضع نفسها فيما يشبه (العلبة) التي يمكن أن تعزلها وتحميها من المؤثرات الخارجية. كان الواقع المعيش يثير أعصاب السيد بيليكوف ويخيفه، ويجعله في قلق مستمر، وربما لكي يبرر وجله هذا، وتقززه من الحاضر، كان يمدح الماضي دائماً. وكانت اللغة القديمة التي يُعلمها، والتي بطل استعمالها في الحياة اليومية، هي الأثيرة عنده، معشوقة مدللة، وكان يقول بتعبير عذب: أوه، ما أروع اللغة الاغريقية، كم هي موسيقية. ويزرّ عينيه ويرفع أصبعه ويقول كأنما يدلل على صدق كلماته: (أنثروبوس) الإنسان.

وكان السيد بيليكوف يسعى إلى إخفاء أفكاره في علبة. فلم تكن واضحة له سوى الأوامر الحكومية التي تأتي في نشرات دورية أو في الصحف الرسمية التي تمنع شيئاً ما. كان ذلك بالنسبة له واضحاً ومحدداً، ممنوع وانتهينا. أما السماح والإباحة فكانا ينطويان بالنسبة له على عنصر مشكوك في أمره دائماً، وشيء غامض لا يُفصح عن نفسه أبداً. وكان الخروج عن القواعد في سلوك الناس العام يجعله مهموماً، بالرغم من أن لا دخل له بذلك. فإن شُوهدتْ المشرفة المدرسية في وقت متأخر من الليل مع أحد الضباط، كان ينفعل بشدة ويردد أنه يخشى أن يحدث شيء.

كان في اجتماعات مجلس التربية يرهق المجتمعين بحذره وارتيابه وأفكاره المعلّبة للغاية بخصوص السلوك المعيب للشباب في مدرستي البنين والبنات والضجة التي يثيرونها في الصفوف، ويخشى أن يصل الأمر إلى الرؤساء. وكانت له عادة غريبة وهي أن يطوف بمنازل رفاقه من المعلمين بين الحين والحين، يجلس صامتاً، ويظل على جلسته تلك ساعة أو ساعتين ثم ينهض مودعاً. وكان يسمى ذلك الحفاظ على الروابط الطيبة مع الرفاق. فرض السيد بيليكوف سطوته على المدرسين والمدير، نعم، هذا الشخص الذي كان يسير بخف وشمسية سيطر على المدرسة خمسة عشر عاماً، بل وانتقلت هذه السيطرة على المدينة بأكملها فقد كانت السيدات قد امتنعن عن اقامة حفلات غناء في المنازل خشية ان يلاحظ ذلك، وكان على رجال الدين أن يكونوا أكثر كياسة واحتشاماً في الحديث أمامه. وبتأثير أمثال السيد بيليكوف أصبح سكان المدينة في العشر او الخمس عشرة سنة الأخيرة يخشون كل شيء. يخشون التحدث بصوت عال، وإرسال الرسائل، والتعارف، يتجنبون الحفلات الموسيقية، وقراءة الكتب، ويخشون مساعدة الفقراء وتعليم القراءة والكتابة. كيف استطاع صاحب الخف والشمسية أن يبسط سلطانه على مدرسين مثقفين ثقافة رفيعة وفيهم من يجيد عدة لغات أجنبية، ومع ذلك خضعوا له، وتحملوه، هذه هي المسألة فعلاً.

كان منزل بيليكوف كأنه علبة مغلقة، فهو يشبه صاحبه كل الشبه، نوافذ الغرف مغلقة دائماً، والأبواب موصدة بالمزاليج، خشية أن يحدث شيء. كانت غرفة نوم بيليكوف صغيرة، كالصندوق، وكان سريره تحت ناموسية. وعندما يأوي إلى الفراش يغطّي جسمه حتى رأسه. كان جو الغرفة خانقاً، كان يرتعد رعباً تحت البطانية. كان يخشى أن يحدث شيء، أن يتسلل اللصوص، ثمّ يرى طوال الليل أحلاماً مزعجة، وفي الصباح، عندما يتوجه إلى المدرسة، كان يلوح كئيباً، ممتقعاً، ويبدو واضحاً أن المدرسة الكبيرة المزدحمة التي كان ذاهباً إليها، مرعبة وكريهة إلى قلبه.

ألم يخفق قلب السيد بيليكوف بالحب يوماً؟ نعم، هذا الرجل المعلّب كاد يتزوج. أكيد مزحة. لا والله ليست مزحة، كاد أن يتزوج مهما بدا ذلك غريباً. فقد جاء ذات يوم إلى المدرسة مدرس جديد للتاريخ والجغرافيا يُدعى (كوفالنكو ميخائيل سافيتش)، من الأوكرانيين، وقد وصل مع أخته (فارنكا). كان شاباً، طويل القامة، أسمر، بيدين طويلتين. أما هي فقد تخطّت سن الشباب، في حوالي الثلاثين، ولكنها أيضاً طويلة القامة، رشيقة، سوداء الحاجبين، حمراء الخدين، وباختصار لم تكن فتاة بل قطعة حلوى. وكانت مرحة صاخبة، تغني دائماً الأغاني الأوكرانية وتقهقه. ولأتفه الأسباب تغرق في ضحك رنان. في حفلة عيد ميلاد مدير المدرسة تمّ التعارف بين قطعة الحلوى والرجل المعلّب. عندئذ فكر الجميع بما يلي: لماذا لا نزوجهما؟ وقالت زوجة المدير: حسناً لو زوجناهما. وتابعت: لقد تخطى الأربعين منذ زمن بعيد، وهي في الثلاثين، يخيل إليّ أنها ستقبله زوجاً.

وبدأت الماكينة النسائية في العمل، لم يعد هناك إلا سيرة زواج السيد

بيليكوف من فارنكا. لقد انتعشت زوجة المدير، والمفتشة، وكل سيدات المدرسة، بل وازددن جمالاً، وكأنما عثرن فجأة على غاية الحياة. وإذا بزوجة المدير تحجز مقصورة في المسرح، وإذا فارنكا في المقصورة ممسكة مروحة، وهي سعيدة، مشرقة، وبجوارها بيليكوف، صغيراً، منطوياً، كأنما أخرجوه من المنزل بكماشة. واتضح أن فارنكا لا تمانع في الزواج لأنها لم تكن مرتاحة في حياتها مع أخيها، إذ لم يكن لهما عمل سوى الجدال والشجار طول النهار. الجديد في حياة بيليكوف أنه وضع صورة فارنكا على مكتبه، وأخذ يتحدث عنها، وعن الحياة الزوجية، ويقول إن الزواج خطوة جادة، ولكنه لم يغيّر من طريقة حياته قيد شعرة. بل بالعكس، لقد أثّر عليه قراره بالزواج تأثيراً مَرَضياً، فهزل وشحب وجهه وبدا أنه قد غاص أكثر في علبته.

وفي نهار الأول من شهر أيار المشمسة قررت إدارة المدرسة الانطلاق في رحلة مشياً على الأقدام إلى الغابة المجاورة للمدينة. كنت ترى التلاميذ والمدرسين جماعات إثر جماعات على الطريق. كان بيليكوف في خفه وشمسيته يرافق بعض الزملاء في المسير، وفجأة، وكثيراً ما تقابلنا (وفجأة) هذه في القصص وتغيّر مصائر البشر في الكثير من الأحيان، ويحبها الكتاب حباً جمّاً. على كل حال، فجأة، نقولها مرة ثانية، ظهرت فارنكا تسير خلف أخيها على دراجة، على دراجة! نعم، على دراجة. خداها أحمران بلون الورد الجوري، وهي مرهقة، ولكنها مرحة مسرورة. وتصيح: إننا نسير إلى الأمام، يا للجو الرائع، شيء خرافي! واختفيا عن الأنظار بدراجتيهما المنطلقتان بحرية على الدرب. تحول زبد وجه بيليكوف إلى شحوب، وبدا كأنه تلقّى صدمة، فتسمر في مكانه. وراح يحملّق، ثمّ سأل: عفواً، ما هذا؟ أم أن نظري يخدعني؟ هل من اللائق لمدرسي المدرسة وللنساء أن يركبوا الدراجات؟ كان مصعوقاً لدرجة أنه لم يشأ أن يواصل السير وقفل عائداً إلى المنزل.

انتظر بيليكوف صباح اليوم التالي بفارغ الصبر، كان يفرك راحتيه بعصبية وينتفض، وكان واضحاً أنه في حالة سيئة. وترك الدروس، الأمر الذي حدث لأول مرة في حياته، ولم يتناول الغداء، وقبيل المساء ارتدى ملابس ثقيلة رغم ان في الخارج كان الجو صيفياً تماماً ومضى إلى بيت فارنكا، لم تكن في المنزل فلم يجد سوى شقيقها كوفالنكو. وكان وجهه ناعساً ما يزال، فقد أفاق لتوه من نوم بعد الغداء، وكان مزاجه معتلاً للغاية. جلس بيليكوف صامتاً عشر دقائق ثمّ بدأ يقول: لقد جئت إليكم لأخفف عن قلبي. إنني مرهق نفسياً جداً. ولديّ ما أقوله لكم. إنني أخدم منذ زمن طويل، أما أنت فما زلت في بداية الخدمة وأرى من واجبي كرفيق أن أحذرك. إنك تركب الدراجة، وهذه تسلية لا تليق أبداً بمرب نشء.

سأل كوفالنكو بصوت غليظ: ولماذا؟ فقال بيليكوف: وهل هناك داع لشرح ذلك، أليس ذلك مفهوماً؟ إذا كان المدرس يركب دراجة، فماذا يتبقى للتلاميذ؟ لا يبقى لهم إلا أن يسيروا على رؤوسهم. وإذا كان ذلك غير مسموح به في المنشورات الدورية فهذا يعني أنه ممنوع. لقد ارتعت أمس. عندما رأيت شقيقتكم غامت عيناي. المرأة أو الآنسة فوق الدراجة، هذا فظيع.

كان ذلك فوق احتمال طاقة كوفالنكو فقال وهو يتضرج: لا شأن لأحد بركوبي الدراجة أنا وشقيقتي. أما من سيتدخل في أموري المنزلية العائلية فسأبعث به إلى الشياطين. فامتقع بيليكوف ونهض. وقال: إذا كنت تتحدث معي بهذه اللهجة فأنا لا أستطيع أن أواصل. وأرجوك ألا تتحدث عن الرؤساء أبداً بهذا الشكل في حضرتي. ينبغي أن تنظر إلى السلطات باحترام. فسأله كوفالنكو وهو يحدق فيه بغيظ: وهل قلت شيئاً عن السلطات؟ أرجوك دعني في حالي. أنا رجل شريف، ولا أريد التحدث مع سيد مثلك. أنا لا أحب الوشاة.

وارتبك بيليكوف في عصبية، وأخذ يرتدي معطفه بسرعة وقد ارتسم الرعب على وجهه. فقد كانت أول مرة في حياته يسمع فيها هذه العبارات الفظة. فقال وهو يخرج من الباب إلى عتبة السلم: بوسعك أن تقول ما تشاء. غير أني ينبغي أن أحذرك، فربما سمع كلامنا أحد. وكي لا يحرف حديثنا ويحدث شيء، ينبغي أن أبلغ السيد المدير فحوى حديثنا في الخطوط العامة. يجب عليّ أن أفعل ذلك. قال كوفالنكو: تبلغ؟ اذهب وبلغ. وأمسك بقبة معطف بيليكوف من الخلف ودفعة إلى الأمام فتدحرج على السلم وهو يقرقع بخفة. وكان السلم عالياً وشديد الانحدار، ولكنه تدحرج حتى وصل إلى الأسفل سالماً، ثمّ نهض وتحسس أنفه ليتأكد هل النظارة سليمة أم لا؟

ولكن في اللحظة التي كان يتدحرج فيها على السلم دخلت فارنكا بصحبة سيدتين. وقفن في الأسفل ينظرن. وكان هذا أفظع شيء توقعه بيليكوف. وعندما عاد إلى داره بادر قبل كل شيء برفع صورة فارنكا عن الطاولة، ورقد في السرير ولم يقم بعدها. وبعد شهر توفى بيليكوف وسار الجميع في جنازته، وبعد ان تمدد في التابوت اكتسى وجهه تعبيراً لطيفاً، بل حتى مرحاً، كأنما كان سعيداً بأنهم وضعوه أخيراً في علبة لن يخرج منها أبداً.



أرجوزة الشاعر عبد الحسين أبو شبع (أقول قولا صادقا)

د. علي محمد عبد الحسين أبو شبع - العراق

أقولُ قولاً صادقاً أليك يا ربّ الفلكْ
ماذا يكونُ سرُّها هذي العمائمَ والحنكْ
فإنّها في شانها مشدودةٌ بمَنْ مَلكْ
وكلُّها في صولةٍ قالوا عليها أي كلكَ
فالجمعُ فيما يدعي منَ الحياة مَنْ هلكْ
احرصْ على أنْ تتبعَ الذينَ لكْ
واتركْ جميعَ مَنْ في القولِ قدْ أمّلكْ
طوبىَ لَمْن في العلم درباً قدْ سلكْ
مباركٌ مملوءةٌ بالَخير والعز يدكْ

قبل التطرق إلى أرجوزة الشاعر عبد الحسين أبو شبع شاعر هذه القصيدة التي ذكرناها آنفاً وهي من فنون الشعر الحر، علينا أن نتطرق إلى الشعر بصورة عامة وبشكل موجز بأنه «صناعته لفظية تستعملها جميع الأمم على اختلافها. والغرض الأصلي منه التأثير على النفوس لإثارة عواطفها: من سرور وابتهاج، أو حزن وتألم، أو إقدام وشجاعة، أو غضب وحقد، أو خوف وجبن، أو تهويل أمر وتعظيمه، أو تحقير شيء وتوهينه، أو اللوم، أو نحو ذلك من انفعالات النفس» وقد عرّف الصراف في كتابة (المنطق) الشعر «كلام مخيّل مؤلفٌ من أقوال موزونة متساوية مقفّاة». فائدة الشعر: إن للشعر نفعاً كبيراً في حياتنا الاجتماعية، وذلك لإثارة النفوس عند الحاجة في هياجها، لتحصيل كثير من المنافع في مقاصد الإنسان فيما يتعلق بانفعالاتها، وإحساساتها في المسائل العامة، من الدينية، أو السياسية، أو الاجتماعية، أو في الأمور الشخصية الفردية، وأما نظم الشعر من الناحية التقليدية نحو الزهد، والغزل، والمدح، والهجاء، والرثاء وغيرها، فالشعر عند الشاعر عبد الحسين أبو شبع ما زالت قضيته واللغة تحتل المكانة الأولى بالشعر الشعبي (العامي) في العراق، لكنه لم يترك باباً من أبواب الشعر لم يطرقها، وهو من مواليد ١٩٠٧م واستشهد سنة ١٩٨٠م.

القوالب والأشكال الأدبية بصورة عامه، (القالب) يكون محدّداً و(الشكل) يكون مفتوحاً، وعندما نضع الذهب في شكل وردة على قالب ثم صنعه، فالشكل نظرياً، والقالب موضوعياً. فلقصيدة أقول قولاً صادقاً قالها الشاعر في الستينات من القرن العشرين بحضور أدبي ملفت للشعر في الثقافة الذكية فيها من النقد البناء في مجتمعات المرحلة القائمة في حينها والقائمة على المظاهر فتجلب الانتباه وتغيّر من الحدث الاجتماعي أنها إيقاعات تهزم في الذاكرة وتتفاعل مع الفكرة:

أقولُ قولاً صادقاً أليك يا ربّ الفلكْ
ماذا يكونُ سرُّها هذي العمائمَ والحنكْ

(ماذا) كناية استفهامية وهي تستعمل لغير العاقل مبنية على السكون، فسؤال الشاعر هنا هو استفهام مجازي والاستفهام المجازي لا يطلب جواباً عكس الحقيقي عموماً سؤال الشاعر هو للغرض البلاغي الاستغراب وسرٌ لا يدركه إلا من دخل عالماً فيه وما عليه من نضال متفرّد منذُ قرون. وهذا الإيقاع يقودنا إلى حركة الشعر في معادل موضوعي بين المجازية والحقيقية الهادفة: فإنها في شأنها مشدودة بين إليه من ملك فهذه الحركة تصور لنا انشداد من كان له ملكة الفقه والأدب الرفيع في أخلاقيات كانت:

وكلُّها في صولةٍ قالوا عليها أي كلكَ
فالجمعُ فيما يدعي منَ الحياة مَنْ هلكْ

(كلك) في العامية تعني إنَ لا أصل ولا أهمية لها، عموماً فالجمع فيها ندعي من الحياة قد هلك والفكرة هنا طغت على الصورة فكان الاسترسال له البداية والنهاية في جزالة شعرية متكاملة ومتفرّدة فالجمع عنده قناعة حتى لو كان أو عاد ولكن على الواقع الاجتماعي والدين هو قائم في حد ذاته. فالحرص هنا واجب في مفردات لها الدلالة. والدال على محور المفردات بإيقاعها، (طوبىَ لَمْن في العلم درباً قدْ سلكْ) هكذا تكمل القصيدة في حبكة شاعر احترف الحكمة لَسبوغها في أبعادها في القريض والشعبي أضافة إلى ما تقدمه. إن جمالية (أبو شبع) تصور الواقع وترفده بالكلمة الجادة في قدرية شهدت الكثير من علمية الهدف الذي تربّت عليه تلك الأجيال الشاعرة. فالأثر الأدبي له جذور في مجالس النجف الأدبية يرافقه المعني في التاريخ الأدبي وهو قريب إلى التراجيديا التي عاشت عليها بيئة النجف في فصولها وعبد الحسين أبو شبع ظاهرة سطعت في دروب الحرية.





حركة التصحيح والتجديد والابتكار في الأدب العربي

لجنة الذرائعية للنشر



النص والترجمة إشكالية ما زالت تبحث عن حل

د. عبير خالد يحيي - مصر

تُقسَم عربةُ الأدب إلى نوعَين:

- الأدب التقريري Non fiction : وهو الأدب الحقيقي الذي يُبنى عليه الأدب المنزاح نحو الخيال والرمز والكذب والتذريع، وهذا ليس فيه شكل أدبي، وإنّما هو مضمونٌ خالصٌ، وقد شارك الأدب بعلاقة تبادلية، أن كان الأدبُ كلغة وسيطًا لهذا النوع، وهو الذي تُكتب فيه كلّ العلوم.
- الأدب Fiction : وهو النوع الذي يخرج عن المضمون باتجاه الشكل، ونعني بالشكل المدخولات الموسيقية والخيالية والرموز والعناصر الأدبية الأخرى التي تصنّفها المدارس الأدبية، وهذا النوع يُقسم إلى قسمين: النص الشعري، والنص السردي. ويتميّز هذا النوع (الأدب) عن نوع الأول (الأدب التقريري) بأنّه صناعة جماليّة فنيّة، وتأخذه النظرية الشكلانية الروسية، التي تحبّذ الشكل عن المضمون بسبب التناص intertextuality الذي يعتبر المضمون متناصًا مسبقًا، أي مكتوبًا مسبقًا، كما جاء في مصطلح النص الغائب والنص الماثل لمحمد عزّام، والذي يعتبر كلّ نصّ مكتوبًا (بمضمونه) مسبقًا وأنه يؤثّر ويتأثّر، بينما ترى الذرائعية أنّ النص (بمضمونه) يكون ثلاثيّ التفاعل والتكوين، يتفاعل مع أحداث الحياة، ومع مكنونات المؤلف الداخلية، وتجارب الآخرين.

وجاءت الترجمة لتكون ناقلًا بين النوعَين، فنجحت في الأول، وفشلت في الثاني، وسنرى هذا التناقض الإجرائي فيما يلي:

إنّ الترجمة هي علم وفن.

علمٌ: من حيث أنّها علم من علوم الأدب تختصّ بنقل الحقائق لغويًا من لغة إلى الأخرى، وهي كعلم تعتمد على مبدأ علمي ترجمي، هو البحث عن المكافئات الترجمية المتوازية تمامًا بين اللغتين، فأي حقيقة في لغة لا تعني أنها حقيقة في لغة أخرى، وأي خطأ في أي مكافئ ترجمي هو خيانة ترجمية قد ينتج عنها كوارث، والترجمة نوع من الأدب المتقصّي الذي يتقصّى الحقائق زمكانيًا واجتماعيًا، فما هو غير مقبول في المجتمع المترجم إليه، قد يكون مقبولًا في مجتمع الأديب المترجم عنه، والعكس صحيح.

الترجمة من حيث أنّها فن: فهي فنٌّ تواصل معرفي مع إبداع الآخرين في فنون الشعر والسرد، وهي كتابة أدبية ساندة، لكنها ذات قواعد مختلفة إجرائيًا، فهي نقل للمعارف بين أمّتَين (لغتَين).

هل الترجمة مجرفة تجريد لشكل النص الأدبي؟

يقول / منير بعلبكي/ وهو شيخ المترجمين العرب، وواضع معجم المورد: رأس الحكمة في النجاح في الترجمة هو الأمانة.

وبناء عليه فإنّ ترجمة النص وإضافة الشكل له هو خيانة ترجمية، فلو أضفنا للنص (المضمون) شكلًا لأصبح النّصّ المترجم مكوّنًا غير شرعي! لأنّ الشكل من اللغة المترجَم إليها، والمضمون من اللغة المترجَم منها، بمعنى أن النص الأدبي لو دخل كما هو (مضمون وشكل) في الترجمة، سيخرج من الجهة الأخرى مضمونًا فقط، وهذا معناه أن الترجمة تجرّف النص الأدبي من الشكل.

وهنا ندخل في إشكالية كبيرة، فالشعر العربي الذي يتفوّق فيه الشكل على المضمون في روائعه سيخرج من ماكينة الترجمة مضمونًا فقط! وقد يكون مضمونًا ضحلًا، كما لو تُرجمتْ معلّقة امرؤ القيس (قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل)، أو حتى غير مقبول إنسانيًا، كما لو تُرجمت قصيدة المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي (لا تشتري العبد إلّا والعصا معه...) فلا يخرج معها الخليل من الجهة الثانية للترجمة، وهذا يعني أن القصيدة قد خلعت شكلها الموسيقي في مجرفة الترجمة.

بينما نجد أن الأمر (الترجمة) يتمّ بغير إشكال أو تغيّر مع النوع الأول (الأدب التقريري)، الذي يحوي الحقائق العلمية - فهو خالٍ من الشكل - إذ يمكن ترجمته بتصرّف مع المحافظة على الحقائق في مضمونه.

فما هي الحلول إذًا ؟

بين الخيانة الترجمية وبين التجريف، هل نقبل بأن تكون ترجمة النص الأدبي ترجمة أدبية أم تقريرية؟

طبعًا تكون الترجمة تقريرية، ولكن ليس ترجمة حرفية، والتي تعني ترجمة جملة إلى جملة، والتي يحوي نتاجها ركاكة غير مقبولة أحيانًا، لاختلاف المنطق البياني والنظم النحوي بين اللغتين، وإنّما يجب إخضاع النص الأدبي إلى عملية إعادة صياغة paraphrasing، بتحويل النص من نص أدبي مبعثر المعاني طبقًا للشكل الموسيقي والمعاني المنزاحة، بجمع الشتات ونزع الموسيقى، وإخراجه من الشعرية ليصبح سردًا ذا حبكة متلاحقة ومضبوط العناصر، محافظًا على الشاعرية.

يقول منير البعلبكي ردًا على سؤال: كيف تصف طريقتك في الترجمة؟ «ثمّة طرائق شتّى في الترجمة: الترجمة بتصرّف، بأمانة، الترجمة الحرفية».

- «الترجمة بتصرّف لا أوافق عليها وقد ولّى زمانها، ربما كان لها مبرّرات في وقت من الأوقات: كان المنفلوطي مثلًا لا يعرف الفرنسية،

فكان هناك من يلخّص له القصة ويصوغها هو بالعربية، يتصرّف كما يشاء.

• والترجمة الحرفية كذلك أنا لست من الداعين إليها لأنّ لكلّ لغة منطقها البياني.

• كانت طريقتي في الترجمة هي أن أقرأ العمل في أول الأمر كاملًا، وأحاول أن أستشفّ روحه وأتشبّع من روحه حتى إذا انتهيت من هذه المرحلة بدأت بالعمل، أقرأ الفقرة وليس الجملة. أقرأ الفقرة، أحيط بمعناها كاملًا ثم أبدأ بالترجمة التي تؤدي المعنى كاملًا دون التقيّد بالحرفية التي يتقيّد بها بعضهم عند الترجمة، لأن البيان العربي مختلف تمام الاختلاف عن البيان الفرنسي أو البيان الإنجليزي».

كلام الأستاذ منير البعلبكي هذا ينقلنا إلى موضوع ترجمة الأساليب، فطالما أن المترجم ينقل روح النص، فهو أيضًا ينقل روح الأثر، يقول في ذات المقال:

قصة مدينتين لتشارلز ديكنز، أنا ترجمت هذه القصة، ترجمتها بلغة تتلاءم مع لغة تشارلز ديكنز، فكنت أتقصّد الجزالة في الترجمة. أما عندما كنت أترجم هيمنجواي فكنت أتقصّد البساطة، لأن همنغواي كاتب صحفي انقلب فيما بعد إلى كاتب روائي... معظم كلماته من الكلمات العامية...

وعلى هذا الاعتبار ينبغي أن تنطلق الحلول من عدة مفاصل، تشكل بمجموعها منظومة ترجمية متكاملة، وأيّ خلل يصيب مفصلًا فيها ينعكس على إنتاجها الترجمي، أهم هذه المفاصل:

• المترجم: الذي يمتلك مقياس الجودة والإبداع، والذي يعرف قوانين ومبادئ الترجمة فيطبّقها دون أن يحيد عنها حتى لا يقع في الخطأ، وهناك شروط ينبغي أن تكون أساسًا ينطلق منه أيّ مترجم، وهي:

فهمه للغة الأجنبية التي ينقل عنها، وتمكّنه من اللغة العربية، ومقدرته على النقل الزمكاني والاجتماعي عن الأديب الذي ينقل عنه، وقد وجدتُ ذلك جليًّا عند المترجم والمنظر العراقي عبد الرزاق عودة الغالبي في كتابه (العبور إلى الضفة الأخرى) التي ترجم فيها حوالي ٣٥ قصيدة لشعراء وشاعرات من جنسيات مختلفة، ساق في بداية كلّ منها سيرة ذاتية تعريفية عن الشاعر، شاملة نشأته وبلده وظروف مجتمعه وأعماله الأدبية وأسلوبه واستراتيجيته وأيديولوجيته.

المترجم لا يحدّد التخصصّ الذي يترجمه، لأنه مهنيًّا هو مترجم، يخوض بكلّ الاختصاصات، بشرط أن يقرأ الموضوع الذي يريد ترجمته بتشبّع، محيطًا بظروفه العلمية أو الأدبية أو الاجتماعية أو الأخرى، اعتمادًا على المبدأ اللغوي: أن اللغة مجموعة من الأوضاع الاجتماعية أكثر مما هي مفردات وجمل وسياقات لغوية.

• المتلقي:

وبهذا يجب أن يكون المتلقي مستعدًا لتقبل المضمون الترجمي أكثر من الشكل، بعد القناعة أن الشكل قد جُرّف بمجرفة الترجمة، وما نقوله هنا ينطبق على الترجمة الأدبية والنصوص المقدسة، فهي تُترجم ليس حرفيًّا، وإنّما تفسيريًّا، وبدقة متناهية، بعد دراسة الظروف المحيطة بها، لأن تلك النصوص - وخصوصًا المقدسة - الصحيح ألّا تترجم إلى لغة أخرى، بل تُحفظ بلغتها الأصلية أفضل، كما يحدث مع الآيات القرآنية عند المسلمين الأجانب، فهم يقرؤون الآيات باللغة العربية، ويقرؤون التفسير المترجم بلغتهم الأصلية. أمّا بالنسبة للشعر، فهو يخضع لتلك الاستراتيجية، أو يترجم شطرًا لشطر وعجزًا لعجز بمضمون فقط، بعد طرد الكسور الموسيقية منه ليصبح قصيدة شعرية نثرية، وهذا الخطأ الذي وقع فيه شعراؤنا حول قصيدة النثر، فالكثير منهم يخلط بين القصيدة المترجمة وقصيدة النثر العربية، حيث اعتبروا الأخيرةَ شكلًا أجنبيًّا بعد أن ثبت الخلط بين النوعَين بسوء الفهم وغياب التفريق.

• الناشر ودور النشر:

هناك الكثير من دور النشر التي تنشر كلّ ما يَرِد إليها من مواد أدبية وعلمية مُعدّة للطبع، دون أن تطّلع على تلك المواد، فقط تنشر حتى دون أن تنظر بالتنسيقات البصرية أو اللغوية أو الإملائية، ومن الممكن فقط أن ترفع مسؤوليتها عن المحتوى العلمي بوضعه على ذمّة المؤلّف أو المترجم، فتصدر مئات أو آلاف النسخ المترجمة المطبوعة، المليئة بأخطاء مهولة على المستوى البصري والإملائي والنحوي، ما يجعل المتلقي يلقي بالنسخة مشمئزًا، ويصيبه الملل من ركاكتها وغرابتها، لذا فإن على دور النشر والناشرين مسؤولية كبيرة في هذا المجال عليهم أن يعوها جيّدًا، لإن الخسارة بكلّ الأحوال ستطالهم ماديًّا ومعنويًّا، ولنا في (دار العلم للملايين) أكبر مثال إيجابيّ يمكن تمثّله كمرجعية ينبغي العودة إليها للإفادة منها.

اقتراحات:

مادام الأدب - بشكل عام - ساحة منفلتة لا مرجعية فيها، كالمرجعيات السابقة التي تصدّت لموجة الحداثة السلبية، والتي كانت ترتبط بالأسماء الكبرى لأدبائنا العرب، كأحمد شوقي وطه حسين ونجيب محفوظ إلخ، ولكون الترجمة جزءًا من الأدب والعلوم المحيطة به، فقد كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمرجعيات ترجمية كبرى، وأسماء تهزّ شبكة المعرفة كمنير بعلبكي وصفاء خلوصي وآخرين، وانفلت زمامها أيضًا في عصرنا هذا، فتاه الأدب والترجمة في متاهات الشخصنة والإسفاف، اقترح:

أن تعود المرجعيات من جديد لساحة الأدب والترجمة عبر تجمعات ومؤسسات ثقافية، علمًا أننا نملك نعمة التواصل بشكل واسع ومجاني، الأمر الذي يمكّننا من اختيار نسخ مترجمة تملك تقييمات حتى ولو من المتلقّين أنفسهم. وأن تعود كل مفاصل الترجمة إلى مرجعيّاتها لننعم بمنتوجها، لأننا بحاجة جدًّا إلى الترجمة، فهي البداية التي تقوم عليها كلّ نهضة.

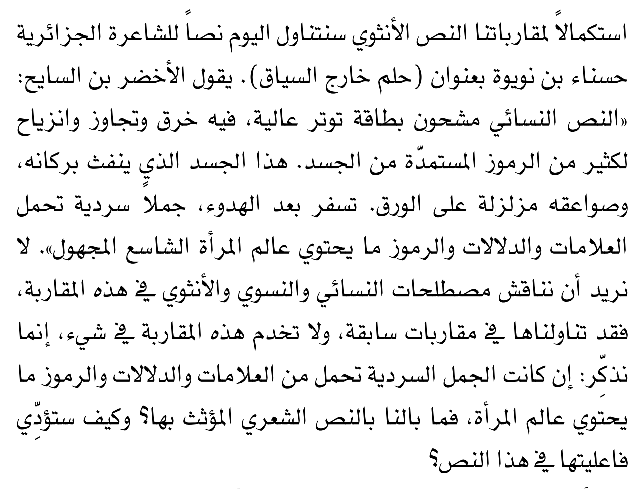




حلمٌ خارج السياق

حسناء بن نويوة - شاعرة جزائرية

جئتُ إلى الدّنيا عارية أرتجف
كبرتُ فعلّمني أبي الكلام
تكلّمت قالوا:
صوتك عورة
جربت أن أصمت قالوا:
صمتك وزر.
كي لا يشعر بي أحد تسلّلت إليك حُلمًا
أتسابق والزّمن لألتقطك في أبهى صورة.
ليلتها كان الحلم سخيًا وأنت تُلهبُ جسدي
كنت حينها أكثر رغبة بالحياة وبك
أسمع نشيدك العالي
وأعضاؤك تسعلُ داخلي.
في السّرير كنت تُلّحُ عليّ أن أكون امرأة متوحّشة
طالبتني بالمزيد من النّشاط والحيوية
وهمست لك:
مهلاً عليّ فأنا خاملة عن المُضاجعة منذ وقت طويلٍ
حتّى أنّني لم أتلقَ دروسًا إضافيّة
عن كيفية ترويض رجل شرس كذئب.
بمنتهى الرغبة الطافحة رأيتك
وأنت تتمرغُ في وجدي
تدور.. تدور .. تدور
وتدور
ونبضك يدور
وشغفك يدور
والرّعشة تدور
ولعبة الأجساد تدور.
ليلتها لم أفكّر بالجحيم
ولا بالحشود التي سترجمني
ولا ببريق السيوف التي ستقتلني
فقط كنت أتأمّل صخب أرواحنا الشّبقة
يحيلنا جسدًا واحدًا.
ليلتها لم أفكّر بالكورونا وهي تتجوّل خارجًا
فقط فكّرت أن أذهب معك إلى البعيد
لا شيء كان أكثر حياة عندنا من
ريش الوسائد المُتطاير
الصرخات الصادحة
التّنهيدات في الأعماق
الحرب النّاشبة
الحنين الدّامي
اللّحم النيء
الصدر الشّامخ
العناق العازف
الوخزات المتطرّفة
الارتعاش المحموم
الزفّرات المنهلّة
الهواء المشروح
الشراشف الفضفاضة
الشّعرُ المنسدل
الكدمات الزرقاء
الظاهر المتضرّع
الباطن المنمنم
الاستدارات الملتوية
الغمغمات اللاهثة
اللّهفة المخلوعة
أطراف اللّيل الحارقة
الشكولاطة المقضومة
الورد المنثور
الفوطة المبلّلة
وجسدينا في انفجار.
ليلتها وأنت تنحازُ لي
وتمسحُ على رأسي
وأنا أتأبط زندك
وأنت تُسقطني في كأسك وتشربني على مهل
ونظراتك تتقاطع مع نظراتي
رحت أفتح لي نافذة أخرى أكثر اتساعاً من نوايا البشر
أبلُّ مخيّلتي بالسؤال وأتملّى:
ليت كلّ الحياة كأنت
ليت كلّ الحياة كهذا الحلم الجميل!.





جاسم خلف الياس - شاعر وناقد عراقي

استكمالاً لمقارباتنا النص الأنثوي سنتناول اليوم نصاً للشاعرة الجزائرية حسناء بن نويوة بعنوان (حلم خارج السياق). يقول الأخضر بن السايح: «النص النسائي مشحون بطاقة توتر عالية، فيه خرق وتجاوز وانزياح لكثير من الرموز المستمدّة من الجسد. هذا الجسد الذي ينفث بركانه، وصواعقه مزلزلة على الورق. تسفر بعد الهدوء، جملاً سردية تحمل العلامات والدلالات والرموز ما يحتوي عالم المرأة الشاسع المجهول». لا نريد أن نناقش مصطلحات النسائي والنسوي والأنثوي في هذه المقاربة، فقد تناولناها في مقاربات سابقة، ولا تخدم هذه المقاربة في شيء، إنما نذكِّر: إن كانت الجمل السردية تحمل من العلامات والدلالات والرموز ما يحتوي عالم المرأة، فما بالنا بالنص الشعري المؤنث بها؟ وكيف ستؤدّي فاعليتها في هذا النص؟

نبدأ هذه المقاربة بالعلاقة البنائية بين العنوّنة والنص، وكشف كيفية اشتغالها، فالعلاقة بينهما ليست اعتباطية، وإنما فعل قصدي؛ أي هو علاقة تخارج وتداخل في الآن نفسه. وبعيداً عن الإغواء التجاري فيما يخص عنونة الكتب، وقريباً من الإغواء القرائي الذي يخص عنونة النص منفرداً نستطيع القول: إن العلاقة البنائية بين العنوان (حلم خارج السياق) والمتن النصي علاقة تواصلية، أي بمفهوم جان كوهين للعنوان فإنه (يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكوّن هذه الأفكار أجزائه).

ولا يهمنا إن كان العنوان قد اُختير بعد إكمال النص أو وضع العنوان ليكون النص تالياً له، ولكن الذي يهمنا هو الإغواء القرائي الذي ساير اللغة بمستوييها القاموسي والإشاري. ولأننا أمام نص شعري يقوم على المجاز والتخييل، فلا بد من وضع الحقائق موضع تساؤلات على الرغم من شفافية اللغة التي شكّلت كلا من العنوان والمتن. تصف الشاعرة (الحلم) بالوقوع خارج السياق؟ ولا ندري لحد الآن هل السياق هو السياق النصي (المتخيّل) أو السياق الواقعي (الحقيقي)؟.

وهنا يضعنا العنوان أمام ممارسة تأويلية لا تكتفي بتمظهرات الحضور، بل تتفاعل مع حالات الغياب؛ وبهذا نكون أمام فعل كتابي ينحاز إلى الملتبس والمختلف.

لندخل إلى المتن النصي وندع مقاربتنا تراهن على الابتكار والكشف والإضاءة. تقول الشاعرة (حسناء نويوة) في مفتتحها النصي:

«جئتُ إلى الدنيا عارية أرتجف
كبرتُ فعلّمني أبي الكلام
تكلمت قالوا:
صوتك عورة
جربت أن أصمت قالوا:
صوتك وزر».

في هذه الثنائيات الضدية تتجلى فاعلية بنية الحضور/ الغياب، وهنا نتساءل هل الذات الشاعرة تتكلم هنا عن حسناء التي كتبت النص تحديداً؟ أم عن الأنوثة المقهورة والمستلبة بشكل عام؟ وهل تريد تقويض هيمنة الذكورة؛ لتثبت أنها خارج دائرة الاتهامات؟ فماذا ستفعل لكي تحقق رغبتها في التحوُّل من المفعول به إلى الفاعل ما دام صوتها عورة وصمتها وزر؟ تُفعِّل الذات الشاعرة قوتها التخيّلية، وتبتكر لها تقنية على الرغم من أنها ليست بجديدة، ولكنها تبدو هي الأفضل في تقديم رؤيتها واهتماماتها؛ لتفجِّر طاقاتها المحظورة في الخارج، والمطمورة في الداخل، وهي تقنية (الحلم) وهنا تسعى الشاعرة إلى تفعيل اشتغالها الشعري باتجاه قدرتها على جعل إبداعها متميزاً، ومتضمناً توظيفات فنية مستفزة. فماذا فعلت؟

«كي لا يشعر بي أحد تسللت إليك حلماً
أتسابق والزمن لالتقاطك في أبهى صورة».

عبر التداخل السردي/ الشعري تبدأ الذات الشاعرة بالمراوغة عبر التسلل إلى رغباتها ودهشاتها في فيض من الانفعالات والمشاعر والأحاسيس التي تمتلكها؛ لتمازج بين لذتي (التشكيل والتدليل)، ثم تضعنا في عتمة نصية جديدة عبر (أبهى صورة) ولا ندري ما هي الصورة التي اختارتها لتكون بهية؟ فما زلنا نجهل هذه الصورة الاستثنائية مثلما راوغت جهلنا في (خارج السياق). ولكن هل ستبقى الذات الشاعرة مصرّة على البقاء في قلق الخارج دون الولوج إلى حميمية الداخل؟

بالتأكيد لا، فالانفعالات بدأت تعلن عن نفسها بقوة، واستيهاماتها في الحلم أخذت تراود رغباتها وهواجسها، وفعلها الشعري أوشك على الانفتاح والانفلات، واقتربت كثيراً من استحضار الذاكرة للصور التي أثارتها وأغرتها عبر الفعل (كان):

«ليلتها كان الحلم سخياً وأنت تلهب جسدي
كنت حينها أكثر رغبة بالحياة وبك
أسمع نشيدك العالي
وأعضاؤك تسعُل داخلي».

بهذه الحميمية الايروتيكية تصور لنا الشاعرة حسناء ليلتها وهي تمارس صهيل الرغبة المنبعثة من الجسد؛ كي تعلن عن المخبوء في الأمكنة المغلقة. والمناطق المحظورة والمطمورة. فالذات الشاعرة لم تستطع التخلص من نجوى جسدها وهو يعاني الحرمان، إذ استيقظت رغبتها واستنشقت رائحة الشهوة، وبعثرتها التأوهات بعد أن تضوّعت رائحة الماء المقدّس في الداخل. ولكن سرعان ما نكتشف هذا الوهم الايروتيكي إن جاز التعبير وهي تصف عجزها عن التفاعل كما يفترض أن يكون في هذا الفضاء الحميمي الآسر:

«في السرير كنت تلحُّ عليّ أن أكون امرأةً متوحشة



طالبتني بالمزيد من النشاط والحيوية
وهمست لك:
مهلاً عليّ فأنا خاملة عن المضاجعة منذ وقت طويل
حتى أنني لم أتلق دروساً إضافية
عن كيفية ترويض رجل شرس كذئب».

هكذا فتحت الذات الشاعرة مغاليق نصها وكأنها تمارس كتابة (الميتا – شعر) في بناء يعتمد على الوهم والمواربات الشبقية والعلامات التي تقود إلى التدليل وفق مرجعيات البناء ذاته. وعلى الرغم من طغيان لغة النثر في هذا المقطع إلا أن الشعرية الصافية ظلت تكابد إنجادها في نسيج النص، وتتعامل بشفافية مفتوحة على الأجزاء والكل في الآن ذاته.

وتستمر الذات الشاعرة في وصف شحناتها المتدفقة والمتوهجة عبر تداعياتها الذهنية وتكرار فعل الدوران الذي منح النص إيقاعاً عالياً في التشكيل والتدليل، كيف لا وهي بمنتهى الرغبة تصغي لداخلها الأنثوي، وتوجد معه؛ من أجل الوصول إلى أفق لذّوِيّ ما زال يتدفق بكل حرارته من الذاكرة:

«بمنتهى الرغبة الطافحة رأيتك
وأنت تتمرغ في وجدي
تدور.. تدور.. تدور
وتدور
ونبضك يدور
وشغفك يدور
والرعشة تدور
ولعبة الأجساد تدور».

هذا الدوران الذي هيمن على السردي/ الشعري ما هو إلا صدى الداخل الذي ما زال هو يدور أيضاً، وهذه الحركية المتتالية ما هي إلا نبض الوجدان المتدفق في لحظة الانبهار العاطفي باحتمال الوقوع في دائرة الجنون المتعالي على الواقع الذي استلب شهوتها، ودليلنا على ذلك الخمول الذي وصفته تلك الذات في المقطع السابق.

في تلك الليلة، وذلك الحلم تتجاوز الذات الشاعرة التابو الجنسي غير آبهة بما سيحصل لها؛ لذا لم تعد تفكر بالجحيم، فتقول:

«ليلتها لم أفكر بالجحيم
ولا بالحشود التي سترجمني
ولا ببريق السيوف التي ستقتلني
فقط كنت أتأمل صخب أرواحنا الشبقة
يحيلنا جسداً واحداً».

هل كل ما حدث مجرد حلم تخيلته الذات الشاعرة أم هناك قرينة تدل على أن هذا الفعل الايروتيكي حدث في الواقع الحالي؟ تقول حسناء:

«ليلتها لم أفكر بالكورونا وهي تتجول خارجاً
فقط فكرت أن أذهب معك إلى البعيد
لا شيء كان أكثر من حياة عندنا من:
ريش الوسائد المتطاير
الصرخات الصادحة
التنهيدات في الأعماق
الحرب الناشبة
الحنين الدامي
اللحم النيء
الصدر الشامخ
الارتعاش المحموم
الوخزات المتطرفة
الزفرات المنهلة
الهواء المشروح
الشراشف الفضفاضة
الشعر المنسدل
الكدمات الزرقاء
الظاهر المتضرع
الباطن المنمنم
الاستدارات الملتوية
الغمغمات اللاهثة
اللهفة المخلوعة
أطراف الليل الحارقة
الشوكولاطة المقضومة
الورد المنثور .. الفوطة المبللة
وجسدينا في انصهار».

بهذا الاشتغال الشعري الذي تماهى فيه الواقع الفيزيقي مع الواقع النصِّي حتى لم نعد نميز إن كانت كل هذه التوصيفات واقعية أم متخيَّلة في زمن الكورونا الذي ما زلنا نعيشه الآن بكل الرعب من المجهول. فالوهم المرجعي (الكورونا) هنا يحيلنا على العالم الواقعي وهي بلغة (سيرل) إحالة مزعومة.

وتختتم الشاعرة حسناء نصها بمختتم وظفت فيه اللازمة القبلية (ليلتها) وهي تتوخى في ذلك زخم الإيقاع الشعري من جهة، والتأكيد على الدلالة من جهة ثانية، وتقودنا في مراوغة شعرية ذكية إلى انفصال نصِّي وتخييب أفق توقع القارئ، فكل ما حدث لها في هذا المتخيِّل الشعري هو المُعادِل الموضوعي لخيبات الحياة التي سحقت إنسانيتها:

«ليلتها وأنت تنحازُ لي
وتمسحُ على رأسي
وأنا أتأبط زندك
وأنت تُسقطني في كأسك وتشربني على مهل
ونظراتك تتقاطع مع نظراتي
رحتُ أفتح لي نافذة أُخرى أكثر اتساعاً من نوايا البشر
أبلُ مخيّلتي بالسؤال وأتملّى:
ليت كلّ الحياة كأنت
ليت كلّ الحياة كهذا الحلم الجميل!».

بهذا الاختتام النصّي تعلنُ الذات الشاعرة عن الانشطار الذي نعاني منه، والتشظّي الذي مزّقَ حياتنا، وأحالنا إلى التمنّي والرجاء، لعلنا نحصل على الحياة كهذا الحلم الجميل.

وخلاصة القول: إن الشاعرة حسناء بن نويوة أبحرت بنا في عالم أنثوي حميمي؛ لتكشف لنا بشكل مذهل شاعرية الأشياء التي تحيطنا، وهي تنقلنا من لذة الحلم المترعة بالرغبات والهواجس تعبيراً عن الذات إلى دائرة الحياة بكل ما فيها من قسوة واستلاب تعبيراً عن العالم. وبلغة ثانية تنقلنا من الذات إلى العالم، وقد أجادت في هذا النص الشعري/ السردي الذي تدفّق بدلالات تؤكد ثبات الحاجة إلى الآخر في كل ما ورد في صورها المتلاحقة.



قصيدة ورؤية نقدية ٢

انبعاث لوركا !

براهيم مالك - موريتانيا

لا يُمكنكَ قتل شاعر برصاصة واحدة،
الطّلقة في الجمجمة،
وليست في الفكرة
كم من الوقت سيستغرق قتل فكرة؟!
كان وجهك شاحباً يا غرناطة
وحدها دموع لوركا سقطت فوق خديك،
لتغسلَ خطاياك الكثيرة!
الرصاصات كثيرة،
والصّراعات مريرة
والأحقاد قاتلة،
وحده الحب
يمنحنا جسداً للتّحمل
وطاقة هائلة للاستمرار،
وذاكرة أخرى للنسيان.
شبح ماريانا يُلاحقنا يا أمي
ينمو داخلنا،
يُحرّضنا على الثورة،
وشعر لُوركا يَهيم بنا نحو الحرية،
فمن يمنحنا قصيدة تُداوي كُل هذا الألم؟!
شَاحبٌ وجهكَ أيها العالم،
ونحيبنا يملأ طرقاتك،
بشغف
نغسلُ أجسادنا من آلامك،
ونبتسم للموت
كأنما - لوركا -
عاد ليُبعث من جديد، بداخلنا.

رؤية نقدية

داوود أحمد التجاني جا - موريتانيا

• الرصاصُ كفكرة، عاجز أمام قُبَل العُشاق/ قراءة في نص (انبعاث لوركا) للشاعر إبراهيم مالك.

قال افرانسيس بيكون مرة :«إن أرسطو يسيرُ على الطريقة العثمانية، إنه لا يمكن أنْ يحافظَ على حكمه إلا بقتل إخوته». جاء ذلك في سياق ميول أرسطو الدائمة إلى دحض كل الحجج التي سبقته، من أجل إثباتِ، وتمتين رأيه ووجوده.

أما أنا ومنذُ نعومة قراءاتي، منذ اخضلال شعري ويفاعته، أشمئز من هذه المقولة، إنها تنطوي على حكم قاسٍ جداً، إنها تحكم على أرسطو بالأنانية، والانغلاق.

أنا شاعرٌ أؤمنُ بالتعدد، والانفتاح، أؤمنُ بالحرية المطلقة التي لا يقيدها أي شيء، الحرية غير المحدودة، والمُمترسة.

حريةُ المرأة...

حرية الشعوب...

حرية المعبدين... المعذبين



وأخيراً... حرية الشعر.

لا أريدُ أن يبقى الشِعر، حبيسَ تقاليدَ وعادات، ومتاريس لغوية، وأخرى خليلية باهتة، أو مَدوية كالطبول... وجوفاء كالطبول أيضاً، أي بلا معنى، وبلا قضية، إنها مجرد صخب، وفقاعات لغوية، وشيء يشبهُ تعاويذ الكهان في القرون الوسطى.

هذه الأرضُ - ورغم كل الادعاءات - ينقصها الشُعراء كثيراً. قليلونَ هم من يتقنونَ اقتناصَ المجاز، أو يتعاملونَ بجدية مع الشعر. الشعرُ هنا وراثيٌ، وجينيٌ كالدين لذلك هو رديءٌ جداً.

حينَ ترثُ لا تبذلُ جهداً، والموروثُ بطبعه غيرُ مدهش، وغير لافتِ



للانتباه.
لا أحبُ الإسهابَ، ولا الثرثرة، لكنني أماطلُ لكي لا أدخل في الموضوع، أصابعي تؤلمني، أنا عاجز عن كتابة أي شيء يليق بالشاعر (إبراهيم مالك).

هذا الفتى الحداثي، الذي تشبه علاقته بالشعر، علاقة الديناميت بالنار، كلما اقترب من القصيدة، اشتعلت، وهكذا حتى تنتج ثورة من حروف، ومجازات، وخيال.

إن النص المسالم، والمهادن لا يعولُ عليه، والصوتُ الذي لا ينتج صدى، لا يعول عليه أيضاً، و(لوركا) الذي لا يثير غضب الجنرال افرانكو، ولا يستفزه، ليسَ شاعراً أبداً.

من حسن الحظ أن الشعر هنا، ليس كالمناصب السياسية، إنه لا يحتاج إلى وساطة، ولا وشيج قرابة مطلقاً، يحتاج فقط إلى شيء من الصبر وكثير من الشعر.

أنا لا أعرف إبراهيم معرفة شخصية، ولا أنحاز له بدافع المودة أو الحب، أنا تقودني إليه مشاعري المنتمية إلى كل ما هو فن، هو يكتب نصاً نثرياً، وأنا مدلوق في العمودي منذ البدء. لكن الحساسية الشعرية التي لدي، هي التي أغرتني بالدنو منه، أريد أن أحتشد بمفرداته، وأموتَ كأي قارئ، ثم أنبعث مثل (لوركا).

•••

لا يُمكنكَ قتل شاعر برصاصة واحدة،
الطّلقة في الجُمجُمَةِ،
وليست في الفكرة
كم من الوقت سَيستغرق قَتلُ فكرة!؟
كان وجهك شَاحبا يا غَرناطَة
وَحدها دُموع لُوركا سَقطت فوق خَدّيكِ،
لتِغسلَ خَطاياكِ الكثيرة!

•••

هذه الفكرة قد لا تكون عميقة، إلى الحد الذي يدفعُ بالقارئ، إلى استكناه بعدها الفلسفي بمشقة كبيرة، مع ذلك هي تحتاج إلى قارئ يشتركُ مع (إبراهيم ولوركا) في الألم.

كل ما أراد إبراهيم قوله، هو أن (لوركا) مات برصاص افرانكو، جسداً، لا فكرة، أما افرانكو فقد ماتَ فكرة وجسداً معاً.

وأن المبدع لا يموتُ.

قال درويش مرة: «قتلتني لكنني نسيت مثلك أن أموت»
من يعرف افرانكو؟..... لا أحد.
من يعرف لوركا؟... الشعر.
إذن مات افرانكو.

•••

لا زلَ (عرسُ الدم)، لا زال (بيتُ برناردا آلبا) لا زال لوركا.

•••

إبراهيم لا يكتفي بذلك، إنه يبحر أعمق ليقول لنا:
الرّصاصاتُ كثيرة،
والصّراعات مَريرة
والأحقادُ قاتلة،
وَحدهُ الحُب
يمنحنا جَسدا للتّحمل
وطاقةً هَائلةً للاستمرار،
وذاكرةً أُخرى للنّسيان.
شَبَحُ مَاريَانَا يُلاحِقُنا يا أُمّي
يَنمو داخلنا،
يُحرّضنا على الثّورة،
وشِعرُ لُوركا يَهيم بنا نحو الحُرّية،
فمَن يَمنحنا قَصيدةً تُداوي كُل هذا الألم؟!

•••

يريد أن يقول لنا: إن الرصاصَ كفكرة ذابحة وعدوانية، تعجز أمام عظمة قُبل العشاق، ولياليهم الحمراء المسكونة باللذة.

أن يقول لنا يريدُ: إن قصائد لوركا تأخذنا إلى فضاءات حرية رحبة، تأخذنا من غرناطة إلى شساعة (السافانا) إلى معتقل (مانديلا) لنحرره، إلى (سويتو) المخذولة، والمتروكة لرحمة الآبارتايد، كموريتانيا.

يريدنا أن نغني لنتحرر.

•••

وفي استحضار لافت منه لمحمود درويش يأخذنا إبراهيم إلى (ذاكرة النسيان) العمل النّثري الفذ لمحمود الحر والثائر، مثل لوركا. إنه يستدعي الحرية بكل ما أوتيَ من ثقافة، يستدعيها بحواسه، مستعينا بالحاسة السابعة للشاعر.

•••

شَاحبٌ وجهكَ أيّها العالم،
ونَحيبُنا يَملأُ طُرقاتك،
بِشغف
نَغسلُ أجسادنا من آلامك،
ونَبتسمُ للموت
كأنّما – لُوركا –
عاد ليُبعثَ من جَديد، بِداخلنا.

•••

مالمْ ينته هذا الألم، يجب أن أتوقف هنا وأترك النص مفتوحاً... والتأويلات مفتوحة.
كأنّما – لُوركا –
عاد ليُبعثَ من جَديد، بِداخلنا.







(نواقص)

ينقصني الكثيرُ من الصمت
ولهفةٌ مُصطفاة وحزنٌ حكيمٌ
تنقصني دهشةُ الروحِ
في مسارب الرؤيا
ذوبانُ العمرِ في أكوابِ الرحيق
هُطولُ الفرح
نبضُ الحرفِ الرقيق.
تنقصني:
مسافاتٌ للعطرِ
وقبضةٌ للحبرِ
وقفصٌ للأمنيةِ
وشباكٌ للضحكِ المراوغ
ينقصني جناحٌ من أسئلةٍ.
وأصدقاءٌ يُعلمونني
كيف استدرج حيرتي
إلى فخِّ اليقين؟
ينقصني وطنٌ
أقودُ صوبه خُطاي الخائبةَ

فيُعلنني أرجوحةُ أمل!
ويفتحُ في القلب نافذةً من نشيد.
. . . .
ينقصني..
لأعرفَ كيف:
أُذوّبُ مَشاغلي المُؤجلةَ
وكيف أرتدي فوضايَ؟!
دون أن أتعثّرَ في النظام
كيف أنفخُ في النثرِ روحَ القصيدة؟

كيف أُشعلُ الوظيفة؟
كيف أُرمّمُ طفولتي؟
كيف أذهبُ في الخيال؟
دون أن تجرحني العيونُ
ويرهقَ كاهلي صهيلُ الرغبةِ.
. . . .
ينقصني الكثيرُ
لأمرّ إلى قلبي:
دون أن تتوزّعني المخاوفُ
دون أن تبزغَ الظلالُ
وتستدير الجهاتُ
دون أن تتوهَ الخطوةُ
وينفلتَ الاحتمالُ بعيداً!
. . . .
ينقصني الكثيرُ
لأشتهي حياةً مُغايرةً
وأرسمَ وطناً في غفلةِ الطلباتِ!

عبدالباسط أبوبكر محمد - ليبيا



هذه الليلة!

مي عبد الدافع – السودان

هذه الليلة.. إنها ليلة ثقيلة للغاية، عيناي تأبيان أن تغمضا، وشيءٌ في قلبي ثقيلاً مثل الصخر، ودمعة حبيسة لكي لا أنفجر نحيباً فيستيقظ من حولي، لا أريد سوى تشييع جثماني لوحدي، أريد أن أقيم مراسمي على حدة.

أيقنت تماماً هذه الليلة أن بعدها لن يأتي صباحٌ أكون مشرقةً فيه، لا فرق بين الصباح والليل كلاهما واحد، المهم أنها الليلة الأخيرة.

الذكريات كل حين تراودني، جدتي التي قتلني رحيلها مبكراً، صديقي الذي خذلني وتحدّث بسوء عني، أمي التي كذبت عليها ذات مرة، أخبرتها أنني بخير.. حينها كنت في المشفى. ذاك الحبيب الذي أتى متأخراً أحببته بصدق، ولكن لا أدري ما به فقد تغيّر كثيراً، أختي التي أخبرتها أنني ذهبت لخالتي وكنت قد ذهبت لقبر جدتي أبكي هناك حيث تعرف جدتي كل شئ، أبي الذي جاء ووجدني في جوف الليل أبكي فمسح على رأسي ومضى.

خذلان دائم من نفسي؛ السعادة كذبة والحب لعنة، ليلتي الأخيرة أظنها هذه الليلة!



عَرُوسْتي

محمد علي مهدي - السودان

أمْنيتي وبعض الماء
عَرُوستي الأشواقُ
كيف لا تقوى على حملِ الذاكرة
وبعض الفراغ
كاحتباسِ الضوءِ بين يديك
وقدْ أعْنِي كل شيءٍ
فيما أقولُ
على ما أقولُ
فالحقيقةُ كالسرابِ
لا حياة لمن تنادي
أو الحقيقةُ كالحقيقة
لا سرائر
لا ضمائر تحتويك
اتركيني
وكل ما اكتسْبتْ يداي
وكل ما اكتسبتْ
لا حول ولا قوة
فيما انتهتْ إليهِ قواكَ
سيدي

سيدي مالي
أراكَ واقفاً
كالظل الذي
يموت
ثم
يموتُ
وقد لا يُحييهِ القمر
سيدي
أنت كبصمة يديكَ
فأينما تذهبُ
تتركُ النفسَ
أثرَها دالةً عليك
ألمْ يأتك نبأُ الذين تحبهُمْ
إنّ ذكرياتك بصْمَت لهم
كنتَ مَصْدَرَ حبهم
هي الأيامُ ما أخذَتْ تواري
وهي الأشواقُ ما فاضتْ ورائي
ويملأُ الخوفُ الظنَ
ظنوناً.



سبعة مزامير للموت

I

في العشاء الأخير.
أنتَ هنا، بجانبي
وأنا مُتعبةٌ، أرفع عيناي نحوك
•مغشيتين بالألم والوحدة
أقول بصوتٍ مهزوم: إن لَمستني، سأموت.
ببطء
ترفع يداك نحوي.

II

على خريطة يدي
هناك بذرة،
أُغرقها في التربة
لتنبتُ وردةً حمراء، مُزينة بالشوك
والألم.
ألمسها، لأُجرح.
قطرة دم تسقط.
وردٌ تتسلّق يدي
وتُزينني بالشوك والألم
مُلتفةٌ حول جسدي، كعاشقٍ رغبَ في منذ وجوده.

III

رأيتُك،
تسن خناجرك
تُعدُّ السموم
تغلي مياهك،
لضحيتك.

رأيتُكَ،
مُتعطشًا للدماء
تبلعُ ريقك بكثرة
وتلتمعُ عيناك.
وقلتُ: أشعرُ معكَ بالأمان.

IV

بيجاسوس،
ينتظرُ في الخارج.
وأنا،
منطوية، عارية كجنين
في قفصٍ مُشتعل.
وهناكَ، عرضٍ مُغرٍ: كعاهرةٍ بسيطة، أبسطُ
جسدي،
ومن كعوبيّ أُجرّ.
وجهي يذوبُ كالشمع
جلدي يسقط
وبيجاسوس،
ينتظرُ في الخارج.

V

المحيطُ الداكن،
يناديني باستمرار.
صوته بداخلي
يرغبُ فيّ
كعاشق.
يرغبُ في احتضاني
في امتلائي.

المحيطُ الداكن،
أمامي؛
أسقطُ بخفة،
لأتحول إلى حوتٍ وحيد.

VI

جسدي،
أرضٌ مُتصدعة
ينبتُ بها الورود البرية.
جسدي،
حضارةٌ مفقودة
ولا دليل على وجودها.
جسدي،
مُحيطٌ أزرق
فُقدَ فيه العديد
وجسدهم، لا يزال عالقًا.
لم أستطع الحفاظ على روحي
فكيف،
أنتَ، أيُّها الغريب
أُحافظُ عليك؟
لم يعد هناكَ
بداخلي
أرض خصبة؛
وورودك،
ستموت هنا
معي.

VII

مرآه،
وأنا أُفكر
كم سيكون جميلًا ،
لو أن هناك
عُقدًا من الخناجر حول عنقي،
وردٌ من الدماء،
تنبتُ في ترقوتيّ
وبين حدودِ صدري.
مرآه،
وأنا أُفكر
كم سيكونَ جميلًا ،
لو أن هناك
حبلًا متدليًا من شجرة تفاح،
مُلتفٌ بوقارٍ حول عنقي؛
كالخمانِ الأسود سأكون.
وسيمفونية الألوهة،
تصدرُ من سقوط
آخر تفاحةٍ
من يدي.

شيري منتصر - مصر



(..........)

عائشة بريكات - سوريا

...
الرجل الذي لا أعلمُ بأنه يُحبني لهذه الدرجة
اشترى لي قبراً إلى جوارِ قبره
ذَيّلَ شاهدتيهما بإسمَينا
وتركَ تاريخ الوفاةِ فارغاً.
...
الرجل الذي لا أعلمُ بأنه يكرهُ الشعرَ لهذه الدرجة
يبحثُ في المجلات والجرائد
عن صالات فخمة للإيجار
ريثما يحينُ موعدٌ توقيع ديواني الأوّل
وتركَ تاريخَ الحجزِ فارغاً.
...
الرجل الذي لا أعلمُ بأنه سعيد بزواجه مني لهذه الدّرجة
يقوم في الهزيع الأخيرِ منَ الليلِ مصليّاً
يطيلُ في سجودِه
يكثرُ من الدعوات
ينظرُ نحوي باسماً
ثم يتركُ تاريخ الاعتراف بشغفه فارغاً.
...



الرجل الذي يعلمُ بأني متسامحة لهذه الدرجة
يأتي إليّ بكاملِ أوزارِ طينه
بكامل أدرانِ خطاياه
يأتي راكضاً
يأتي زاحفاً
يأتيني حابياً
... لا يهمّ
فهو يعلمُ تماماً طهرانيته في حضني
وبأنني سأتركُ تاريخ اللّوم فارغاً.
...
الرجل الذي يعلمُ بقدرتي على امتصاص غضبه لهذه الدرجة
يأتيني ساخطاً
يأتيني حانقاً
يأتي مُتنمراً
يهددني بأبغض الحلال
ويتركُ تاريخَ القَوامة فارغاً.
...
الرجل الذي يمتدحُ طَهوي الشّاميّ لهذه الدرجة
يتباهى بي أمامَ أقرانه
يسردُ عليهم تفاصيل الولائم
يحشو الثلاجات بما تيسر له من كرم
ويتركُ الكرسيّ الرابع على الطاولة فارغاً.
...
الرجل الذي يعلم بأني أحبّ حضوره لهذه الدرجة
ولا يدري بأنّ طريقَ الألف قصيدةٍ تبدأ بقبلةٍ
ينصتُ مبهوتاً
.. مسحوراً
.. عاشقاً
وبكامل حذره
لتدريباتي الصوتيّة وقتما أحاولُ إتقانَ نَصٍ ما
تشرقُ إحدى ضحكاته الطازجة
ويهمسُ: كم صباحاً شربتْ حُنجرتك حتى أنبتتْ هكذا بُحّة؟
أُجيبُ/: جميع التي أخلفتْ مواعيدكَ فيها!
وأُتابعُ الحفظ.
...
المرأة التي باحت بما سلف ولهذه الدرجة
تخافُ أن تموتَ وحيدة
بلا ديوان.. بلا حب
بلا عتابٍ.. صامتة
وجائعة
فتكتبُ الكثير من هذا الهراء
وتتركُ عنوانَ القصيدة فارغاً.

أقواس لا تكتمل

صلاح عبد العزيز - مصر

• قمر
لأنك جميل تصر على المجيء
بين خضرة وأشعة شمس تحرك الهواء بلطافة
كأنما الصحارى أصبحت هباء
والبحار جنات لبشر
يتنفسون مع الأسماك
يتحدثون عن عجائب..
وينتهى الحلم
لكنما تظل أسماكاً عالقة في الفضاء
وقاعاً تراه خلف الوجوه الناحلة.
• برق
لست وحيداً تماماً
في عاصفة تسيل
ونهار آيس
تلفع الوجوه كنبي في الظلمات
تحفر ألواحك عبر فراغ يصعد
يزيح ضوءاً باهتاً
لقمر موسمي
يبزغ عبر متسع ضيق
مثلك سيفٌ مشَرعٌ أيها البرق.

• النسمات
مثل سحابة تأتي بلا ضجة
تطفو بسطح الوقت
تهبُّ من مرقدها
تنأى خلفها المسافات
صوتها موسيقى آتية
على مائدة بلا أطباق وربما أقواس
تعشق الظل تحت شجرة بالجوار..
لا تكتمل
تلك النسمات..
لعلها حين تتذكر
القاع تتخلع من ليمونها رائحة الليمون..
تلبس بهجتها..
تدلف في المنحنيات أرواح ملائكة..
بين موسمين تضع ناراً فوق جبل
وجبلاً فوق صخرة
والصخرة حيث أبجدية
تطل كوردة في حديقة
وشجرة في ميناء تنتظر مسافراً
وطائر في الرواق ينقر كفك.
• شهوات مفاجئة
ربما إذا اختلّ توازنك يقفل الفراغ فجأة
وحين تستعيد وجهها
يكون القمر
في مقبرة جماعية يدفن ضوءه
يخرج موتاه دون ارتواء ودون ألفة
سوى صدى القرن ١٩:
من تحملوا غربة الأحباب
في صمت تحت أشجار الزيزفون
أو في مصانع الفحم..
يخرج باهتاً وجهك كلما مرّ حزن
في عين صبي الحى
إلى نصف ليل
ونصف مسافة إلى القمر.
ولعلك حين تقرئين أوراده القديمة
تتذكرين رجلاً في آخر الممشى يلعن الحرائق..
تدورين
دورة كاملة كل ٥ دقائق
حول مقعد، تنعتين نفسك أيتها الفضولية
بأنكِ حافظة للأسرار
وعن سبب الغياب تنكرين
أنك كنت تتذوقين طعم رجل آخر
تتقيئين بضع كلمات يبقى صداها
في هواء يتنفسه دونما رغبة حقيقية
مرغماً على البكاء
مع طيف مهرج يندس وسط الجماهير.

• حافة المدينة
إنها امرأة
عمرها عمر زهرة
تسافر في دم السحب والذكريات
تمرُّ القرون إلى سمائها

تموت في آخر الربيع
ويموت في الربيع التالي من يمرُّ من هنا
حتماً سنمرّ من هنا
وبلا موت نموت
نلمُّ
ضحكات سيد وسيدة من الذاكرة الحية
ضحكات امرأة خضراء
من كتابٍ أخضر
في منتصفِ زمان العالم
تمرُّ أجساد
لا تستريح
عالقة في فانوسها
تضئ نبض الجالسين
تبحث في مدينة العسكر
في التباس الناس
وحوائج كانت معها
لا تلين
يدها البيضاء
قماش فوق فتارين شمع
فرّ من مصنع الشمع على قدمين
من فضة الوقت
من أربع شهور كنا خمسة
والآن أصبحنا نصف العالم،
هي نصف وأنا نصف
كلانا أنصاف في أنصاف
في جلوسنا فوق حافتها.

- زيارة للفراغ

الأيام تسير وحدها في الفراغ
تبحث عن وقت سقط منها بلا تعمد
والزمن في سيره المتوقف جعل الأشياء لا تشيخ..
أي عذاب هذا التوقف
بلا احتضار أو مواليد جديدة
أو حركة مفاجئة للخلف أو الأمام
كأن يزورك وجه من الماضي
أو شجر يكبر أو عصفور
يتجوّل في حديقة لم تكن هنا - أبداً -
وبلا تعمّد تتجدّد الحياة فعلاً
وتنمو الأغصان إلى أن ترى سنديانة
وآلاف الطيور تلتقط الأيام بمنقارها
فيلتئم الفراغ.

- أسباب للفرح

الأسباب التي تجعل المحبين فرحين
ليست هي الأسباب التي تجعلك فرحاً..
أيها الطائر الأليف..
تعبر غير واثق أن المدينة تُغلق أبوابها؛
أن الموج يمكن أن يكون قاسياً هكذا،
تتأمل إشراق كائناتٍ ميتة
تبحث عن رحيق،
ما بين الدور المتراصّة والحوانيت
تتذكر ضوء مصباح في أعماقِ بئرٍ
وملامحِ قديسين أكلتها الظلال
وصدأَ الذكريات وتآكلَ المعادن.

- تحولات العاصفة

عاصفة في الشاطئ الآخر
علّها تظلل موجةً تقترب
تحكى عن قمرٍ كان
وهواءٍ لم نمسه
حين يجئ تنحني المويْجات ..
- ذلك الصيف القاسي -
يستريح على الرمال
ينظر العاصفة في كفه لا تريم
وربما
يلتفت لطائر يهم بالطيران عبر صخرة عالية
فليكن العالم نار
والنار فوق جبل
والجبل فوق صخرة..
والصخرة فوق قلبك؛
ليس سوى القاع يصعد على سلمه
وأنت الوقت النازف تلوذ بتمائم نفسك.

- يتجول في

شخص بلا وجه
يتيه في الفراغ
يمسك الهواء
كفراشة في حديقة
لمرور صوتك أو وجه يعبر الأسلاك
في أول الليل
وجهٌ هوائي ليس له ثبات
لكن:
حين ينهمر الصباح
بغتةً
بلا مقدمات
على الطبيعة أن تهب
تخترق الجدران
يقوم الموتى
حين تلامس أعينهم حد الشعاع.

عربي تحت الصفر (همسات مراكشية)

كمال مسرت - المملكة المغربية

عربيٌ أنا...
أنا أمير المخنثين.. والصفر..
على رأسي إكليل..
كلما وددت الصعود فوق..
الصفر..
غرقت في دوامة الرهبة..
الخضوع.. الاستسلام..
كلما أردت التسلُق للسطح..
فشلتُ..
حتى سلالم الجيران تكسّرت..
شوكتها للأبد...
أعرابيٌ أنا..
شرّفتني أمريكا.. فزيّنت..
صدري بنياشين العار..
كلما اشتقتُ للطيران.. فوق الصفر..
البترول الحبيب يزحلقني..
يداعبني.. ويقول لي سلّم على ليلى..
كلما رفعت رأسي لأتسلل إلى ذاكرة..
التاريخ الأخرق..
لعلّي ألفى بصمات الفاروق..
أو بعض جينات الأيوبي..
أضلُ الطريق.. بين حارة المغاربة..
وشارع غزة..
لتغويني الطريق نحو..
القدس..
أورشليم..
حيث ترعرعتْ أشواك الغرقد..
فضاع السلام القديم..
كلما غرّتني الأنا أستنشقُ عطر..
القهر..
ورائحة العبودية والخمر..

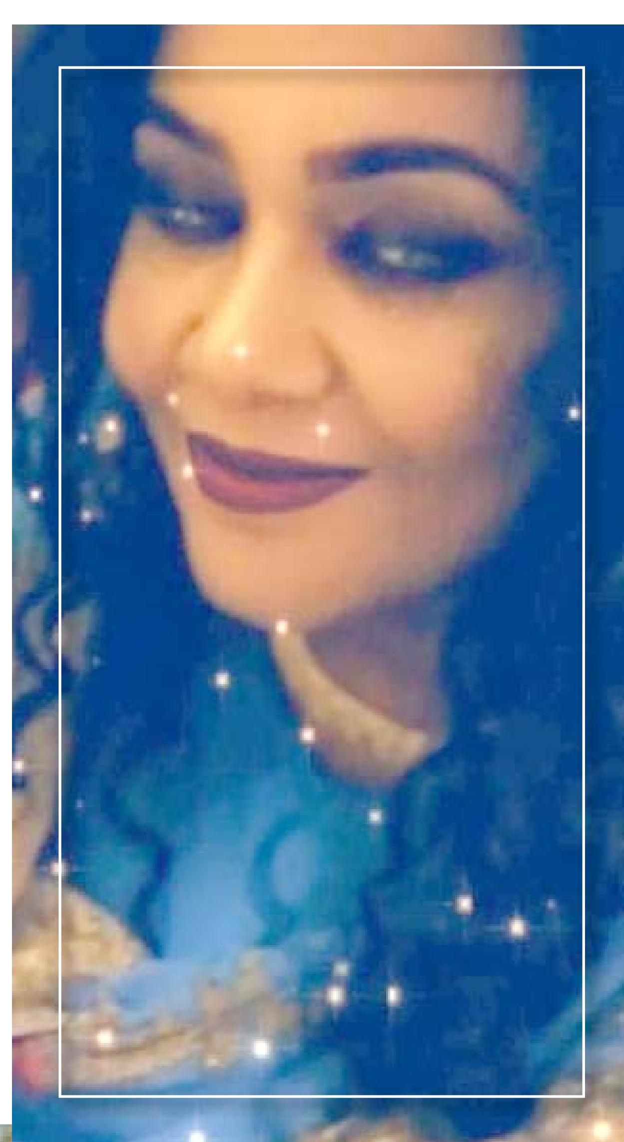
فأهوي من حافة الأسياد..
إلى ما دون الصفر..
كلما شئتُ الهرولة نحو أبواب..
الكرامة..
انتعلتُ خفّي حنين..
أنا بطل العالم للمسافات البعيدة..
لكن الصفر لا يقدر على البعد عني..
فمنذ أن وضعه التاريخ على رأسي..
يلازمني كتوأم روحي..
فكلما عزمت على الانتقام..
من الدهر.. خانني أخي الأكبر..
وضحكت أمي على غبائي المكتَسب..
وكنتُ دوماً أغبى الطلاب في..
الجامعة البريطانية.. فتحطّمت أضلعي..
فتمزّق الكلمة.. الى أحرف الدمار والمال ..
تاه حرف العين داخل كواليس..
المسرح العبري..
واسترقتُ السمع لقوافل الشام..
فسمعتَهم يتحدثون عن هجرة الراء..
إلى روما دون تأشيرة السفر.



صورٌ تقلقني!

نوال حسن الشيخ - السودان

(١)
صورةٌ تُقلقني
أخرجني من إطارِ هذه الصورة
وحرّرني من عبودية نصّك
عرّي جسدي من ثياب الحنين البالية
أعدني إلي نفسي
ومذاقِ عذاباتي
أشكم الأحزانَ وأحقنها بمورفين السعادة
لتضحكَ خصلاتُ شعري
وجهي أدمن وضوء الضحك
وصلوات السعادة.
(٢)
أحتاجُ ليد الدفء لتربت علي كتف المستحيل
لتغيرَ طبيعة جنون الكون
لتسرعَ خطى النهار وتقصر أجنحة الليل
أحتاج فنجان قهوة أعدلُ به مزاج سعادة رهقي
أحتاج فناناً ماهراً يرسم صورةً لقلبي عندما يوقفه رجل المرور لأنه تجاوز احمرار الروح.
وربما أحتاج لخياط يحيك لي ثوباً إسلامياً حلالاً من الأشواق والشهوة ليعجب حبيبي
ومن المؤكّد أحتاجُ هُدنةَ محارب يرمي بكل أسلحة العشقِ والثورة ليرتاحَ من ضجيج الموتى.
(٣)
كنت أظنها مدينةً فاضلةً
بهرتني لافتاتها...
والصور التي تسلّقتْ سلالم روحي
باتت تضغطُ على زِنادِ قلبي لينفجر
كنت أنوي وضع جنيني فيها
ليصحو علي سماء بها قمران وسبعة نجوم
لكنها صحراء قاحلة
لا تصلح لغرس ثمار الإنسانية
تعيش فيها الأسماك لتملأ خياشيمها بتراب الأرض
ولا تُبالي من نقص الأكسجين.
(٤)
سأموتُ يوماً ولن يَذكرَني
غير بائع الورد وزوجته
سيتذكرانني عندما يقطفون الأزهار
ويفتقدان وجهي من بين المشترين
وتخليداً للذكرى ربما سمّيا قطعةً من الأرض باسمي
يظل وشماً عليها في كل الفصول.
(٥)
الإمضاء
كانت تأتي لتأخذ الزهور إلى حبيبها
وترسلها صورة.







الكلمات القادمة..

المصطفى المحبوب - المملكة المغربية

أنا الآن
أحاول أن أمشي بهدوء
أعرف أن مقاسات ملابسي
لم تعد تلائم جسدي..
أعرف أنها لم تعد
تساير موضة الحي الذي أقطنه..
أعرف أيضاً
أن كلبي
يحتفظ بطعام قدمته له
حينما كانت أعشيتي وفيرة..

أعرف أن اللصوص
الذين اعترضوا طريقي
لم يتوقعوا أن أكون مجرد متشرد
يحتفظ بقلم وورقة بجيبه..
لكن ما يحيرني
هو خيانة هاتفي الذي فضّل
العيش بعيداً عن منزلي..
أما حسابي فخذلني وتواطأ
مع أعداء سبق أن لطخوا حائط بيتي
وتركوا رسائل لا معنى لها سوى

أني سارق أشعار ومشاعر..
ما يهمني الآن
هو أنني بدأت
أسترجع ما ضاع مني..
البارحة وأنا أعد عشاءي
سمعت حركة أقدام ببابي
لما فتحت استعطفتني امرأة جميلة
طلبتِ مني السماح لقصائدي
أمرتني أن أرشّ
قليلًا من الماء تحت أقدامها
حتى لا تفكر في الهروب من جديد..
في الأخير أرغمتني على بيع كل أقفالي
حتى يكون ترحابي صادقاً..
لم أفكر كثيراً
وضعت يدي بالقرب من أذني
وتابعت مضغ ما تبقى
من أكل بين أسناني وقلت:
أنا الآن
لا يهمني غيابها
ولا الليالي التي قضتها بعيداً عن فراشي
ولا الشخص الذي استدرجها للهروب..
أنا الآن
أفكر فقط
في دفء الكلمات القادمة..



غسق السياط

حميد العبادي - العراق

وفي
حُجْرَةِ التّحقيقِ
قال سجّاني:
• دوّنْ أمانيكَ العارياتِ
فما بينَك وبينَ الجزّارِ
إلّا ذبحة شاةٍ
قلتُ:
• دعني اتوحّمُ بها
فهي لا تأتي
إلّا بَعدَ غسقِ السّياطِ
ومثولِ المَخاضِ
سأتلو عليك
وصايا الوجعِ اللاّبث..
خلفَ مزاميرِ العصورِ
أوصيك أنْ تجسّ مروءة الغليانِ
احفظها.. عن ظهرِ ضيمٍ
انشرُها في تشرينِ الرّمّانِ
كم تمنّيتُ أنْ أبتلعَ
سليقةَ صمتي
وأحاججُ الخديعةَ بلسانٍ مومسٍ
تمنّيت أنْ أتعلّم وقاحةَ الإملاءِ
وأسرقُ الهمزةَ من سأمي
تمنّيت
تمنّيت أنْ أصطادَ
لحظةَ بدئي
وأقيمُ عليها حدودَ الفوضى
ماذا لو شطبنا كلّ تراتيلِ التّعساءِ؟
المُهرولةِ خلفَ صرعةِ العنادِ
كم تمنّيت أنْ تنامَ المُديةُ
ويمرضَ قانونُ المربضِ
أُحرقُ دستورَ اللّيلِ
أسلخُ الهزيعَ العبوسَ
أمنحُ النّاقةَ فرصةً للحوارِ
لتختارَ طريقَ انتحارها
أو تَعلّمنا فواقَ عشقها
إذن
تعالَ نحنّطُ سرابَ النّهارِ
المبتلى بكذبةِ الشمّسِ الأولى
نستضيفُ قَزَحَ الألوانِ
أ تعلَمُ.. أنّهما
أصدقُ كذبتينِ مُورسَتا؟
على بلاّدةِ الأرضِ
استمرأ السجّانِ ثرثرتي
قال: انطق الأخيرة.
قلتُ:
• تعالَ نسرقُ سطوةَ السّوطِ
ونُقنعِ لؤمَ التوائه
نرسمُ دائرةً
نَمتدُّ أنا وأنتَ
لنُشكّلَ قطرَ الضجرِ.



تساؤلات

احمد حميد الخزعلي - العراق



على مدار القرون المنصرمة حاول الإنسان تجديد نمط أفكاره ورسم حياته وطريقة بناء مجتمعه فكرياً ونفسياً واجتماعياً وثقافياً وفلسفياً وبشكل مستمر، ربما اتخذ أشكالاً ثابتة في بعض الأحيان، فيما كان فوضوياً في أحيان أخرى حتى يومنا هذا، لكن ما يترك مثلبة في النفس أن تؤمن جماعة بالتجديد في بعض جزئياته ويسكتون عن بعضها وكأن الأمر ينتهي لرغبات شخصية وتأثيرات قدسية.

لا أعرف لمَ يتحفظ بعض الأدباء على تسمية اللّون الخالي من الوزن والقافية اسم (قصيدة)، وربما أيضاً يستكثرون على كُتّابها اسم (شاعر)، فهل كان العَقد الذي أبرموه مع الشّعر قائماً على مهر (الأوزان)؟ وهل كان كافياً لمنحهم الشرعية الحقّة؟

ألا تكفي الاستعارات والتشبيهات والمجازات والرمزيات والكنايات الموجودة في قصيدة النثر شهوداً على عَقد الشّعر؟

ألا تكفي الفلسفات والأيديولوجيات والدهشة المتموّجة على طول القصيد، هدية زواج شعرية؟

ألا يغنِي الإيقاع الداخلي في تصوير المشاهد وسلسلة الأحداث عن حلقات القوافي المستهلَكة؟

ألا يكفي أنها تناولت مدلهمات الحياة اليومية وكتبت عن الحروب والمهمشين وتغزّلت بالنساء الآلهات؟

أم يُعدُّ كسر بنود هذا العَقد باطلاً وعليه تُعتبر قصيدة النثر (مطلقة) طلاقاً بائناً بينونة كبرى، ولا مجال لاسترداد أبناء الشّعر إلا من خلال تلك البنود؟

إن كان الأمر كذلك فلمَ يكتب الشعراء قصيدة التفعيلة وقد كسر السياب ونازك الملائكة وغيرهما من بنودها الكثير؟

ألا يعتبر الموضوع تجنيّاً بسحب هوية الشّعر من كُتّاب هذا اللّون؟

ماذا سنسمي بعد اليوم سركون بولص، جان دمو، صلاح فائق ، فاضل العزاوي، حسين مردان، سعدي يوسف، مؤيد الراوي، عبد الرحمن طهمازي، عمران القيسي، حسين عجة، عبد القادر الجنابي، حسب الشيخ جعفر، دنيا ميخائيل، يوسف الصائغ، أدونيس، سليم بركات، محمد الماغوط، نوري الجراح، السورية مرام المصري، عباس بيضون، نقولا فياض، خليل مطران، فؤاد رفقة، شوقي أبو شقرا، يوسف الخال، أمين الريحاني، أنسي الحاج، جبران خليل جبران، وديع سعادة، محمود درويش، جبرا ابراهيم جبرا، توفيق الصايغ، نتالي حنظل، أمل دنقل، عز الدين المناصرة، كريم عبد السلام، رفعت سلام، محمد عفيفي؟

- ناثرون مثلاً!!!!

إن كان الشّعر لا يكون شعراً إلا بالأوزان والقوافي فهاؤم اقرأوا ما قاله الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر البصريّ المتوفى سنة ٢٥٥ هجرية والذي يُعدُّ من أهم أدباء العصر العباسي: «العروض علم مردود ومذهب مرفوض وكلام مجهول يستكدُّ العقول بمستفعل ومفعول من غير فائدة ولا محصول»، ثم تبعه جبران خليل جبران بقوله: «الوزن والقافية قيدان على الإبداع».

لا أريد من هذه التساؤلات التي راودت مخيلتي الصغيرة غير النظر للموضوع بعين المثقف الواعي والمنصف، وأن نتجاوز التسميات بعقلانية أكبر وبشعرية أعمق، برغم اني تناولته وكتبتُ عنه منذ أكثر من عشر سنوات ولم أجد غير محب غالٍ أو مبغض قالٍ.

ختاماً أقول إن الإبداع في صياغة الجمل كفيل في فرض نفسه وتسميته شعراً سواء كان قصيدة ذات الشطرين أم قصيدة التفعيلة أم قصيدة النثر والتي أرغب كثيرا في تسميتها (القصيدة الحرّة)، المهم إنها قصيدة، قصيدة ناطقة بالجمال.

نزيـــل الزجـاج

د. راوية الشاعر - العراق

هذا الانتماءُ لزجاجكَ
يُقلقُ حباتِ المطر
حينَ ينزفُ الغيمُ تخمتَهُ
هذا الصداعُ المجنونُ
يُزينُ الجبينَ بماءٍ من نارٍ
حينَ يسخنُ الدمعُ
وهو يُعمدُ الرمشَ باعتراف
هذا الوجعُ يقرصُ جلدَ المسافات
يُنبتُ الرعشةَ على الأزقة
ينامُ بشهقة الورق الأصفر
حينَ ينسلخُ عن لحاءِ أمه
هذا الصعبُ يهطلُ
والجرارُ تصرخُ بعطش السارقين
حينَ كانتْ الحكاياتُ سبايا
يرتدينْ وشاحَ الخيبة
بملامح مباحة
هذه النُدوبُ تَقطرُ أحباءها
من ثقوب يلامسُها الملحُ
ولا تشفى
فقد كانَ الغرزُ بدبابيس النكرانِ
يَخيطُ بجانب الجرح الطليق
أيُ أسراب من الجروح تلكَ؟
حينَ تُحلقُ بأجنحةٍ مكسورة
وهي تَلهَمُ الصدقَ صلباً
في هشاشة زمن يتكئ على الافتراض
هذه العقاربُ تُخاصمُ يمينَها
ويسارها مسمار
صَلبَ نفسهُ في رحم العدم
أولادُها يشمونَ الرمَلَ
ليبقى الوجودُ زجاجياً
كالمرايا وهي تثقُ بالمقلوب سرَهُ
وتحدقُ بدهشتنا على الاستمرارِ
في حمل الحقائبِ
على أكتافِ غيابٍ آخر
لبياضٍ آخرَ
يُذكرُنا بذنوب لم تطأ
سراديبَنا المخلصةَ للغفرانِ
رقابنا المتدلية كغصن مُثقلٍ
عقولنا المهووسة بتغييرٍ ناعم
لكنَ خشونة الصمت
ترقدُ في أسرة الحناجرِ
تقتلُ بناتِ الأوتارِ
وتفتكُ بصوت الفتية
والرملُ نزيلُ معلقٌ
شاهدٌ بالفواتيرِ
ولا زالَ يرقصُ
بإيقاعٍ قلقٍ وخيطٍ رافضٍ
عندَ خُصرِ التوسلِ
حينَ تُزهقُ الأحلامُ
في مسرح لا بابَ لهُ
لا زيت لِيل يُريقهُ على نهارِ غرفتيهِ
حينَ تُعدمُ ثيابهُ اللامعة
لا شريكَ يُبادلهُ ضحكَ المقاصلِ
لا أحمر يُعرقُ شفةَ الوسائد
التي يُعيبُها جفافُ السؤالِ
لا غزو عطر
لا ثمارَ تلعبُ على التلال
لا فانوسَ يُدغدغُ ظهرَهُ
باشتهاء القصص
لا مطرقة تدكُ شموخَ العزلة
لا أزميل يحفرُ الثوابتَ
ويخدشُ حياءَ الفكرة
عجبي
أينَ يُخبئُ الرملُ رمادَ المحرقة
وكيفَ لا يكونُ للدخانِ
شكلاً يرسمهُ
ولا رائحة لانصهار النداءات
وكيفَ يَقلبُ هذا النزيلُ رئتيهِ
بشهيقٍ مُعافى.





أناشيد (هوميروس) الأخيرة

محمد حبشي - مصر

لم تكن علاقتي ب (كلوديا شيفر) وطيدة،
إلى الحد الذي يزعجه،
أو يثير غضبه،
أو يستدعي مني الثأر..

فلم أُقَبّلها إلا مرةً واحدة أثناءَ الرقص،
عندما تقابلنا صدفةً،
على غلاف مجلة (رولينج ستون)..

ولم أضاجعها إلا مرتين فقط،
في أحد الأحلام..
التي منعتها الرقابة من العرض..

فلماذا يخبر (ريتشارد جير)،
عن علاقتي آنذاك،
بزوجته السابقة (سيندي كروفورد)..

ويحدث أمير موناكو،
عن خلافاتي الدائمة مع (ناعومي كامبل)،
بسبب غيرتها الزائدة،

ولماذا يزرع الساحر الشهير،
بجمجمة رجل،
نصف ميت، نصف حي،
شريحة إلكترونية بحجم رأس الدبوس،
ليتتبع خطواتي،
ويكشف في بث مباشر ما تحويه رأسي،
وما يدورُ فيها من أحلام..

سأفرغ الآن ما في رأسي أمام العالم،
وأفسد عليه العرض..
.
.
.
١. في رأسي نافذةٌ،
تطلُ منها الأحلام على الغيب..
وحوضٌ زجاجيٌّ،
تسبحُ فيه مع أسماك الزينة..
ورغباتٌ مفترسة،
تنظر إليها بشهوة طوال الليل،
تنتظر أن تخلع ملابسها خلف الأعشاب،
كي تتوسدَ عاريةً سطحَ الماء..
.
.
٢. في رأسي أنينُ شوارع،
وبكاءُ حارات،
وهزائم وانكسارات..
وميادين،
تسبُّ للمتظاهرين الدين،
وأشجار،
تلعنُ القنابلَ المُسيلةَ للدموع،
والعطش والجوع،
وعوادم السيارات..
وأفكارٌ شاردة،
تكرهُ مثل أينشتاين ميكانيكا الكَم،
ونوافير الدم..
.
.
٣. في رأسي تمثالٌ لزعيم،
يأخذُ حقنةً من الأسمنتِ ثلاثَ مراتٍ يومياً،
قبلَ الأكلِ وبعدَ القتل..
ويتركُ باقيَ التماثيلِ بلا ترميم،
آيلة للعدوى والسقوط..
ويتركنا بلا قفازات أو كمامات،
بعد أن أهدى باسمِ الشعوب المحبة للسلام،
كاملَ المخزونِ إلى العمِّ سام،
تأكيداً للمحبة،
وفروضِ الطاعةِ والوباء..
.
.
٤. في رأسي طيورٌ للظلام،
فَرّت من قاعات السينما،
وأشرطة الأفلام..
تنشرُ الرعبَ في أنحاء المدينة،
تحلقُ فوق السحاب،
تبُولُ على رأسَيّ شريف عرفة،
ووحيد حامد،
تبصقُ في وجه عادل إمام،
ثم تقذفُ قبرَ هتشكوك بالحجارة..
.
.
٥. في رأسي مواءُ قططٍ ،
ونباحُ كلاب..
ومدائن للموتى،
يقيمها تجار السلاح،
بعد كل هزيمة لشهداء الحرب ..
.
.
٦. في رأسي حياةٌ مُزَوّرَة..
ومدينةٌ مُسَوّرَة،

تسكنُهَا الأسُودُ والأفاعي،
وتحرُسُهَا الذئابُ، والجنودُ الجارحة..
.
.
٧. في رأسي إعلانٌ عالمي للمناخ..
وهياكل عظمية صديقة للبيئة،
لا تدخن بالأماكن العامة،
أو في المقابر المغلقة،
ولا تنفث دخان سجائرها في وجه الحدائق،
أو تصرف دموعها في مياه البحر..
.
.
٨. في رأسي نهرٌ للأحزانِ،
بطول التاريخ، وعرض مزرعة للبطيخ،
تتشحُ بذورُها بالسواد من ألفِ عام،
أحقنُ في مواسم الحصاد شرايينها بلون الدم،
وأطلي سورَها الخارجيّ قبل البَيع،
بدرجات الأخضر،
كمصيدةٍ للحالمينَ بالشراء، أو دخولِ الجنة..
.
.
٩. في رأسي رجالٌ للشرطة،
يتسللون من ثقب قديم لرَصَاصَة،
أطلقها ضابط أحول،
كان - كما زعموا - يحاولُ الانتحار..
ينبشونَ نفايات الماضي،
يبحثونَ في أعماق الذاكرة،
عن قميص نوم أحمر، مُلطخاً بالدماء..
لامرأة خائنة،
قتلتُهَا في أحد الأحلام..
.
.
١٠. في رأسي ثلاثُ صُوَرٍ قديمة،
أحاول نسيانها منذ زمان..
عثر عليها الأوغاد،
قالوا أنها تصلحُ لقصيدة،
وربما - بعد كتابتها - كدليل اتهام..

لا أدري ماذا يفيدُ هؤلاءِ المرضى،

صورة طفل يتيم،
فقدَ أمهُ أثناءَ الولادة،
فرسمَ ثدييها على وسادته،
وخبأ بينهما دموعَهُ وقتَ الرضاعة،
وكان حين يشعر بالخوف..
يحضن صورتها المعلقة بخزانة ملابسه،
ويدفنُ جوعَهُ بجَيب سري،
أسفلَ شقٍ بالصدر..

أو بصورة شاب متطرف،
كان يرسلُ لحبيبته كل صباح
خطاباً غرامياً، مع قُبلة، وباقة ورد..
وبعد عودته من أفغانستان،
أصبحَ يرسلُ إليها خطابات برائحة البارود،
ويضع لها كل مساء،
بداخلِ صندوق البريدِ قنبلة..

أو بصورة شيخ عجوز،
لا يملك قطيعاً من الغنم،
ويتوكأ على عصًا،
يهشُ بها الذبابَ من حوله،
ويضعها بين فخذيه عند الضرورة
• بشكل عمودي -
كنُصُبٍ تذكاريٍّ لشهيد..
.
.
١١. في رأسي وتحتَ الجلد،
حياتٌ تسعى،
ألفُ (كوبر فيلد)..

• تساؤلات على هامش النص:

لم أتهمه بالخداع،
عندما أخفى تمثال الحرية،
خلف سحابة عاهرة تعشق ال (CIA)،
وتنتظر أمام البيت الأبيض،
أوامر أحد القوادين من نجوم البنتاجون..

ولم أتهمه بالغش،
عندما أعاد مكانه نسخة مزيفة،
صُنعت - طبق الأصل - في ليبيا واليمن..

ولم أتهمه بالتدليس،
عندما عبر من خلال سور الصين العظيم،
وهو يقف أمامنا على المسرح،
بينما جيوشه تعبر نهري دجلة والفرات..

ولم أتهمه بالنصب والاحتيال،
حين استعار اسم الشهرة،
من عنوان رواية لتشارلز ديكنز،
دون أن يمنح ورثته حق الأداء العلني،
أو بعض الدعوات المجانية لحضور حفل افتتاح،
ثورات الربيع العربي..

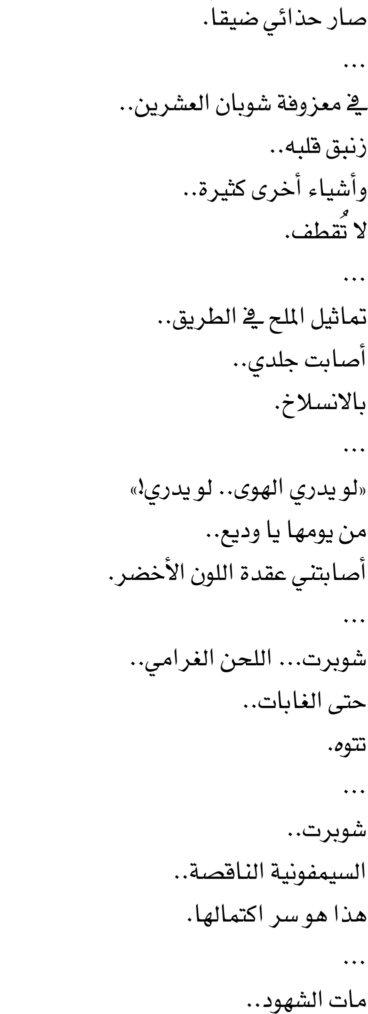
فلماذا يضعني (دافيد كوبر فيلد)
على قوائم الإرهاب،
ويتهمني بالخيانة لمجرد علاقة عابرة،
مع زوجته في الحلم..

ولماذا يزرع في قلبي حقلاً للألغام،
بمساحة وطن؟



حتى سندريلا شريرة!

بين السجناء لا فرق..
سوى في.. درجة صدأ الأغلال!
...
الأقزام السبعة تزوجوا
وأنجبوا..
أصبحوا سبعة مليارات..
قزم.
...
فجأةً..
في مباراة الرقص
صار حذائي ضيقاً.
...
في معزوفة شوبان العشرين..
زنبق قلبه..
وأشياء أخرى كثيرة..
لا تُقطف.
...
تماثيل الملح في الطريق..
أصابت جلدي..
بالانسلاخ.
...
«لو يدري الهوى.. لو يدري!»
من يومها يا وديع..
أصابتني عقدة اللون الأخضر.
...
شوبرت... اللحن الغرامي..
حتى الغابات..
تتوه.
...
شوبرت..
السيمفونية الناقصة..
هذا هو سر اكتمالها.
...
مات الشهود..
مات القاضي..
مات المجرم..
وحده القتيل.. لا زال حياً.
...
خلف جدران الروح..
كأس فارغة..
سيمطر الفرح قريباً.
...
أنا لست سندريلا الحقيقية..
أنا..
ابنة خالتها
الشريرة.
...
أطوي أصابع قدميّ إلى الأسفل..
كلما لبستُ حذاء
سندريلا..
...
لم يكتشف الأمير ذلك..
سرقتُ قلبها الطيب..
...
حتى سندريلا شريرة..
كانت تستغل الفئران..
وتحلم بالأمير..
طوال النهار..
...
الغابة.. عمق الأنثى
الخصب..
الذئب.. عقم الحضارة
البشرية.
...
تدلّت العناقيد.. يا جبران
أما حان وقت النبيذ؟
...
آه لو أني أعرف..
يا عبد الوهاب.. ماذا قالت
لك حبيبتك..
أية نسمة.. في ليالي الصيف..؟
...
إحدى زوايا جهنم..
محجوزة..
لدون كيشوت.
...
من الجحيم الأعلى
إلى الجحيم الأدنى..
رسائلي إلى كارلوس زافون..
محروقة!
...



مريم الأحمد - سوريا

إيقاعٌ مائل



حميد الساعدي - العراق

تغيبين...
تلتهبُ الحروف
يُشَمِّرُ النزقُ الذي يهبُ الأسى
عن ساعديه
تتوسَلُ الأزهارُ
أن تأتي ولو لهُنَيهَة
تتواشجُ الأمطارُ
في دَفَقِ انسكابك
تسرحُ الأفكارُ
يأتلق البنفسَجُ
لحظةُ التّوديع أقسى
حينَ يلهو القلب بالحزن المُفاجئ
مرةً أرختْ جدائلها النجوم
لسحر صوتك
غَنّت الكلماتُ لحناً دونَ موسيقى
وعزفُ الناي
أرقصَ للرياح نسائماً
مالت شواطئَ نهرنا المحزون
للنخل التياعا
فَرّت الأطيارُ
من أعشاشها طرباً
وما في الأرض
غير لجاجَة وصدى عويل
ومرةً غمرَتْ بساتين الأسى
فيضاً من الأشجانِ،
سنبلةً تهاوت من حنين،
متى الرجاء؟
متى
من غور فقدكِ تنهضين؟

(ليسَ قلبي إذا لمْ تدخلوهُ آمنين)



أحمد بيومي - مصر

ش
من ثُقب صغير
بحجم ثمرةِ طماطمَ
أدلوا بَدِلْوهم
لمْ يكن البئرُ عميقًا
بلْ كانَ حبل الودّ قصيرًا

أيُّها العالمُ
ماذا حدثَ لقلبكَ؟
سقطَ ألفَ مرة
قبلَ أنْ يُثقلَ كاهلي
وأستيقظ وقد انفجرتْ
لديّ الرغبةُ في الحياة..

منذُ متّ إكلينيكياً
وأنا ألَحُّ في الحديثَ معَ اللّه
بأنني لستُ ساخطًا على إخوةِ يوسفَ
لنْ أجزمَ بأنّهم أشرارٌ
ولا أجدُ مشكلةً في ذلكَ
• فجميعُنا يحملُ مشاعرَ فاسدةً –
كما أنّ الشيطانَ الذي مجّدُوهُ
ما زالَ يجري في عروقي
أحيانًا لا أتقبّلُ مزاحَهُ
وأحيانًا أُخرَ أحرِّكُ رأسي كبندول لساعة قديمة
يمينًا قليلًا، يسارًا قليلًا لربّما أستجيبُ

أيُّها العالمُ
لطالما كرهتَني
ماذا عليّ أنْ أفعلَ؟
لا شيءَ يمنحُ قلبي الطُّمأنينةَ
الحافلةَ التي اصطدمتْ بأحلامي الكبيرة عن قصد
تشبهُ قطارًا خارجَ السيطرة داسَ على جمعٍ منَ المسافرين ولم يعتذرْ.

عندما تصفعُنا الحياةُ
بطرقات تشبهُ بعضَها البعضَ
كانَ عليَّ أنْ أعرفَ
أنّ هذا العالمَ لا يصلحُ إلا أنْ يكونَ بقعةَ دمٍ متجلِّطة..





كافرة.. وأعتذر

قلبي يخشى التخلّي
ويعشق الله ورائحة الخبز
والأساطير
أنتظر حبيباً ساذجاً حتى أنجب أبجدية
تصلح لكتابة قِصص
لا تنتهي بالفِراق والشيخوخة
والموت..
لن أنام قبل أن أواسي كل النساء الباكيات
اللواتي سقطت قلوبهن لهفةً وعشقاً
لماذا لا يهدأن.. لماذا لا أنام؟
أقف كعفريت بخيبة وسيقان أطول من مئذنة
دوماً... مُتْعَبة..
هل أحدثك عن مشاعر الشبق التي تنتابني
للحظة
أو عن الموت اللا متناهي الذي فيه أغرق
طوال الوقت؟
أتكئ على بياض قلبي
وابتسام عينيك
أطفال الحي يتقاذفون الكرة وقلبي
بحماس شديد
وذاك العجوز المقهور من الزمن والوحدة
والذي يتكئ على عصاه
قذف قلبي بعيداً.. بعيداً
حتى اختفت الهتافات!

يا قلبي لا تحزن.. الكل مغادر كما أنت
ثرثر معي.. ولو موتى
الموت قاس إذا رافقه الصمت!
أريد بيتاً وأطفالاً وحديقةً وضجيجاً
وحجرة جلوس يسجّى في وسطها جسدي الضئيل
ومن بابها الضيق يودّعني طفلي الصغير الوداع الأخير..
كافرة.. وأعتذر
قريباً.. قريباً جداً ينتهي كلُّ هذا
قريباً.. قريباً جداً ينتهي كلُّ شيء...

وفاء أخضر - لبنان

رسائل قصيرة وتعاريف غير مُلزمة

ماجدولين أبو عيسي - السودان

كيف حالك ولك كل ما سبق من الياسمين والشوق..
غيابك الوحيد، دهرٌ لست أطيقه...

..

ما زلتُ في زحمة الحياة أصارع من أجل إيصال بعض مما في داخلي لمن لا يفقهون

..

ماذا أفعل بكل هذا الفائض من رتابة الأشجان؟!
وكل تلك البرازخ التي تحجبك عني

..

تعال نطوّعِ العتمة ولو إلى مقدار شمعة!

..

أنا لا أخشى تحطُّمك فقط وإنما أحفظ نفسي من التكسر

..

أحببت فيك تدفقك في ذات مسربي
فلا تكف عن الانسياب.. أرجوك

..

لديّ فم! هب لي صوتك!

..

إلى متى يحج العمر إلى العناوين البعيدة، مِيلي أيتها الأرض كي يدركني الدرج

..

لا أريد أن أستمر في حشو فراغات الروح بحكاياتنا الناقصة

..

فقط إن أحببت الحياة ستتمكن من إيجاد حلول للعيش

..

أيها الحنين كُف عن تزيين القلق لجعله يبدو على قيد الحياة

..

في غيابك أحاول أن أكون باردة الحزن مثل دُمى الحكايات ولا أستطيع

..

وتحبك الحواس كزرقة الموج وأزرق

..

أخطط في حياة أخرى في كونٍ موازٍ أن أقع في حبك مرة أخرى

..

توأمي أنت وتفاصيل ملامحي خطوط يديك.

..

تطابق الشكل مع صورة جواز السفر.. وحده لا يمكننا من عبور المطارات.

..

نحن أعداءنا ولا نستطيع الحرب معنا

..

الحرف يصالح بين الروح والذات.

..

المرونة والحكمة دوماً تقتضي أن يقول الإنسان نصف الكلام ويخفي نصف شعوره، الكتابة للأسف! لا تفعل بي ذلك

..

بو عزيز يموت محترقاً وبهنس متجمداً
وما زلتُ أؤمنُ بأن هناك خير وحب في هذا العالم البائس

..

منحازة لكل لغات العالم التي لا تتعلق بالكلام.

..

في لقائنا الأخير نسيت قلبي معك!

..

عرفتك حين دخلت عوالم أحرفك.. وأيقنت مُذّاك الوقت بأنّ المدائن كلها لا تشبه قرية واحدة من عوالمك الوضّاءة.. فعذرت نفسي حين يومئذ احببتك..

..

الكتابة، امرأة ذات (حزن) (حسن) وجمال تبوح بالسر والعطر!

..

الحديث عن الطفولة شيء جميل، ملاذ آمن عندما يصبح إدراك الحياة محنة ومعرفتها مأساة، والأصدقاء سيفاجئونك بنقصانهم

كما يسقط الرمل من بين أصابعنا ولا يتبقى سوى ما خبأناه لهم في تفاصيلنا

..

نحن رهن لأشيائنا الصغيرة، لكأس الشاي الذي ذابت به قطعة سكر واحدة ومع ذلك لا زال طعمه السكري سرمدياً

..

لا تعنيني التسمية التي تُطلق على ما أكتب شعراً أم نثراً أم هذياناً ووهماً وتهياماً

..

الرغبة دوماً صادقة

..

«البداية صرخة تشقّق بها المدى؛ بعدها تبقى تُلملم صرخاتك من الجهات الأربع» هذه كانت أكثر كلمات عبده خال واقعيةً..

..

الروح أشد قدرة علي الوصال.. المسافات كذبة والجسد سجن
(هكذا يقول درويش سجدت روحه تحت العرش في رؤيا)

..

أحببته حباً من طرف واحد..
الشاعر نيرودا

..

حرفك يضم بعضي وجراحاتي.. أرتويه ماءً ويسكنني وطناً

..

المكتب شيء سخيف بيروقراطي مدعاة للهزيمة والبر طاولة للأحرار والسماء مرسم الملهمين.

..

تمنيت أن أكون أنا من كتب هذا النص (كلانا أمضى الليلة الماضية منهمراً على وجه الآخر بغزارة
كلانا يجيد رسم الشتاء
بينما يخطط لربيع جديد، لحرية سليمان.



مَرفأ الانتظار..

د. عائشة شريف محمد - السودان

أعادتْ تصفيفُ شعرها، وضعتْ ميكب ساحر، وأضفتْ الخفيف من حُمرة الشفاه، أشعلت ضوء الأباجورة الصاخب، أشرعتْ بفتح هدية وصلتها قبل قليل (دفترٌ خَطّا به جميل الشّعر ورائعه، شاعرٌ تمهّر الوصفَ واستوى على صَهوةِ الشّعر).

بعد رُزمة أيام كان ميلاده فأجرت اتصالاً:

عامٌ سعيدٌ أسمري الساكنُ بمحارتي أشتاقك جداً؟.. أتدري.. تَداعي التخيّلات لا يصرفني عن التّشوق إلى الاتكاءات الودية، بل يزيدُ التصاقًا برفِ القلب، ولا يسنح لانحناءاتِ الزّمان، أنْ تَقضُم من نشوةِ اللقاءات القادمة بك.

ردّ: فتاتي حركت بإيقاع كلماتك أحَجارَ القلب، فاندفعتْ في موكبٍ مَهيب، أوصالي أعلنت ثَورة العَشق.

الغربة يا سيدتي إمبراطورٌ غاشمٌ أبكم، يمتلكُ يدًا تقمع وتشهر سيف البُعد في وجه العُزّل، من فوهة المدافع كنتُ استمطر النزاريات:

أحبك جدًا..

وأعرف أنّ الكلام القديم انتهى..

وأنّ عليّ الذهاب

إلى ما وراء الكلام..

وأعرف..

أنّ حمامَ الطفولة طار بعيداً

ولم يبق عندي من القمح

ما يستثير فضول الحمام..

فلا أنت مثل جميع النساءِ..

ولا أنا.. ممن يقولون في الحب

أيّ كلام... قالت برخو:

أرني أنظر إليك؛ بعد أيام وَلَج المطار، هجدتْ مترقبة السهدُ قد تمّهُ بجمالها، لما حطّتْ الطائرةُ تصدّ الحواجز وأغفل، حلّق إليها كالطيرِ مرفرفًا أمسكَ بيديها فكانا اثنين والمحبة طفلٌ وديعٌ وسطهما.

قال:

بمَرفأ الانتظارِ وشجنا الأوصار، واليومَ محبوبتي نُوثقها ونَنزحُ العذابات بعيدًا، لأتوجكِ بعالمي سيدةَ السّيدات.

أريدُ طريقةً مختلفةً للموت



أريدُ طريقةً مختلفةً للموت

كأن أموتُ في ليلة شتويةٍ باردة

تحتَ مظلّة الغيمِ

وقطراتُ الندى

وقُبلات الحسناوات

أريدُ الموت بجانب الفراشات

أريدُ حفلاً صاخباً

ورقصاً بدوياً تحتَ صوتُ الماصول (جوبي)

فقد مَلّ الملائكة الذين يمكثون على متني

من التعاسة!!

أريدُ أن أُصلب كالمسيح في أبواب الكنائس

أو أتعلّق كقلادة بين نهدي يهودية شقراء

أو وشماً في حنكِ عجوزٍ سومرية

لا أريدُ الموت بطريقة تقليدية

كأن أموتُ في السريرِ وحيداً

أو أعود شهيداً من الحرب

أكرهُ الشهادة بشدة

لأنهم سيضعونني في تابوت واسع للغاية

وباب بيتنا الضيق لا يتسعُ لذلك التابوت!

رزاق سالم - العراق



رجاء

من لي بحبيبةٍ..
يربو صمت عينيها،
كما تضاريس اللهفة..
أنّا شئتُ،
تأخذ حلمي حيث يتقدُّ السهد
نركض، ونركض لا نستريح
نهجر المقاعد...
ستأفل.. خاليةً من أرواحنا..
فالآلهة لا تجلس على الكراسي..
تخطُّ بيمينها..
سدرة الملتقى.. فقط
على وسائد الشفاه..
إيف سان لوران..
من ضفته اليسرى ..
يقيسُ دوار العطر.. من خديها
من قصيدتي، بأربع فصول...
على مذبح الطهر.
من لي بحبيبة..
أظلُّ معلقاً في مدى عينيها
أملأ معها وجنتّي البحر ورودا
أسوي أوتار القلب
أستفز اورفيوس عندما يغمض عينه
أما هي
في ثوبها الشفّاف
تدقُّ طبولاً...
علّها تغطّي صوت الهدهد
أهدهد لعبتها المفضلة..
أصنع منها عباءة لكتفيها العاجيتين.
من لي بحبيبةٍ..
تلملم تبعثري... بقبلة،
تشكّلُ أبعاد روحي..
كلما تجلّى وحيي في فنجان يومي
تتوسدُ فسحة الضوء في ابتسامتي
تعلّقها على أرجوحة السنا..
تقدمها قرابيناً
لتصدحَ ضحكات أفروديت...
فآلهة الحب مازالت غير آبهة
حزمتْ حقائب الغيرة..
تستبيحُ مدار الشوق.. تعمّده
على مقاص النبوءات..
تواريها بعيداً... بعيداً... بعيداً.
حنانيك... وحنانيك
لن أستطيع ان أشاكس خريف العمر..
أحياناً كثيرة..
أطبق عيني على طوق الفراغ
المشكاة ما عادت ولودا
أتوكأ على عصاي
تلك النبوءة من جبة ألفرد كابوس..
الحب..
هو عدم حصول المرء..
فوراً على ما يشتهيه.
كما الطيور..
سأختبئ لأموت.

بوشعيب حمدان - المملكة المغربية



في انتظار الزيارة

سليمان محمد تهراست - المملكة المغربية

فِي هَذَا اللّيلِ الْمُتّسعِ للْوحِيدين
أُقلّبُ أَحْرُفَ الصّمتِ
الصّادُ صَياد
المِيمُ بيتٌ مَسكُون بالأَشْباح
التّاءُ قلبُ امْرأةٍ مَكسُور الْجَناح

فِي هَذا اللّيل
القلبُ مُمتلئٌ بمَا لَسْتُ أعْرِف
رُبمَا أنَا فَارغٌ
أَوْ رُبمَا
أنَا المُسَافِر خَارِجَ نَفْسِي
مَن يَدْرِي؟

فِي هَذا اللّيل
حِينَ أَنْتظرُ الزّيَارَة
أُغلقُ النّوَافذ خَوْفًا مِنْ غِوايَةِ الحُزنِ
أُغلقُ كُتُبَ المَوتَى
وَأَنْسَى
لأَتذكّرَ أنّني أنْسَى مَا لَا يُنسَى

فِي هَذا اللّيل
أَعدّ الأَرضَ بمَا أبْقَى الكَسلُ مِني
أَتَمتمُ (بأَشياءِ مُعقدة،
بطريقة سَهلة)
علَى عجَلٍ

أطْردُ صَوتي خَارجًا مِثل لِص الكَلمَةِ
أَنا لَا أُريدُ أَحَدًا

يَكفي هَذا الصّدَى المَازُوشِي يَمْلأُ
المَسافَة والزّمن
يَكفي هَذَا التّوحُد الشّهِي الْخَفيف يَقفِزُ
كَعنزَةٍ شَاردَة
يَكفي هَذَا الشّقاءُ النّاعِمُ يُغربِلُ الرّوحَ
مِنْ
مَرارَةِ المُر
فِي هَذَا اللّيل
أُطيلُ التّفرُس فِي وَجهِي السّافِر المُنعكس
عَلَى جدار
كَيفَ يَتَسلقُ سُلمَ الْعُمر
(وَحِينَ أتأملُ مَتاعي التّافه)
أتذكّرُ الّذينَ يَرحَلونَ إلَى الشّارِع
ليَمضغُوا الرّيح
فِي هَذَا اللّيل
لَمْ يَأت أَحَد لزيَارتي
فَقط صَوتي مُنتظر خَلفَ البَاب
وَعَنكبُوت الحُزن يَصطَادُ الفَراغ
المُقيمَ دَاخلي
أَنَا أَصْلًا
لَا أُريدُ أحَدًا
فَقدْ تَعبتُ مِنْ نفْسِي.

صحف القصيد

ديمة أسامة العاشور - سوريا

من أشعل فتيل الحنين؟
أجري كما لهفة الشمس لطلوع النهار
ولا عصمة بيدي لأخلع الألم عني
أتعقب الفتور في صلبي
وأنسق زهور العمر في مشربيات الحزن العتيق
أحاور المستحيل
وأزعم أن الليل أتى ليواسي الأرق
أعرف أن الحزن أصيل
يفتك في الروح فتكاً ذريعاً ويعتكف محراب الصمت
أقلامي مكتوفة الأيدي
تعابث عقم السطور
وسرحاني المشوب باليأس والأمل
وأنا أصلب على خشبة الحيرة
وتمضي كخيال يلهث.. تتوعده الحنايا بارتواءٍ مسكر..
أرتجلك أنفاساً تتقطّع
تحيك كل زفرةٍ بمهارة
كاعترافِ قديسٍ بعشقِ الرب
كطعمِ الهيام في مرارت الصبر
في ذاكرتي المخذولة
والخسائر تكيد لي المكائد
أيها المبعوث في دمي
عشقك عهود من رفيف الوقت
وحروفٌ من نارٍ تحرق الورق
فـ أغدو رماداً في مهب ريح الكلمات
عباراتي الصدئة مثقلة بغصّات هلوسات كئيبة
تلطم على خد الحلم بكف الغياب
مملوءة بالخوف والمجهول
وعلى فلسفة الانتظار ترقد الأحاجي
وأنت الشامخ على سارية الحنين
وها أنا أرتكب حماقة الهراء
أتصدّقُ بالفرحِ على نية الخلاصِ من حزني
وأسقط مغشيةً على الوجع
لا شيء لديّ سوى تسابيح الحروف
لا شيء لديّ سوى دعاء مكسور
ورجاء مبتور
أنين صاخب يستجدي إنصاف رب الكون
أن يرفع عن المواعيد الحجاب
تنساب الروح كسلسال نسمات بين أوراق اللبلاب
اللهم سبِّب الأسباب
أوزع نعوتي تذاكر سفر
فقد رفعت الأقلام
وجفّت صحف القصيد.



نصيبي وقسمتك!

أميمة نديم - السودان

اليوم أكملت (حلا) عامها الخامس وقد أخذتُها باكراً لتسجيلها برياض الأطفال، ليتك تعلم كم باتت لطيفة في زيّها الرسمي وكم كانت جميلة ومتحمسة، توقعت أن تشعر بالخوف لِقاء مقابلة أناس جدد لم

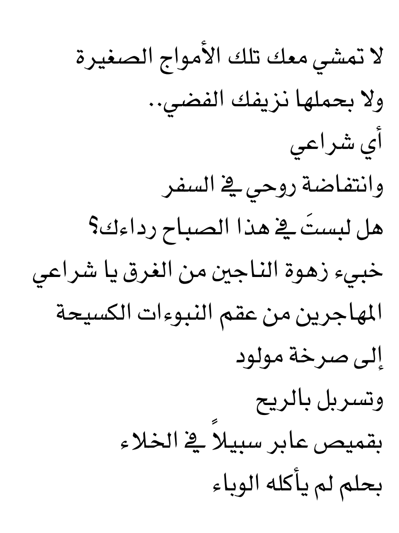


يسبق أن قابلتهم ولكنها كانت على عكس توقعاتي نشيطة متحمسة وسعيدة؛ أذكر تماماً أننا خطّطنا ليوم كهذا قبلاً، تواعدنا أن نذهب بها سوياً إلى الروضة تواعدنا أن نجعل مَنها فتاة ناجحة متميزة ومتفوقة وسأكون عند عهدي لك، وماذا عنك؟؟! على ما أعتقد سيكمل أحمد عامه العاشر بعد عدة أيام أليس كذلك؟! ما شأن مستواه الدراسي؟! حتماً سيكون بحجم نضجك الفكري، وماذا عن أمجد سمعت انه مشاكس قليلاً أود أن أسمع عنكم دائماً كل خير... مرّت أعوام كثيرة على عدم لُقيانا ما زلت أذكر كيف ارتجف كل جسدي عندما لمحتك ليلة زفافي كنت وقتها شاحباً جداً ولم تكن مرتباً في زيك على غير العادة ؛ أذكر أنني لم أدقّق معك كثيراً فقد اكتفيت بأن تلتقي أعيننا ثلاث أو أربع مرات، كنت يومها ترتدي بنطالك الجينز مع قميصك الأزرق دائماً ما كنت أخبرك أن الأزرق يليق بك، لم يكن ذقنك مرتباً كان مبعثراً كتلك الليلة التي قبلت فيها أن أكون لرجل غيرك، كنت متوتراً وكانت هنالك لمعة مخيفة تبرق من خلف المختبئات خلف العدسات؛ لم ترتدي ساعتك اليدوية يومها ولكن لا أدري ما السبب هل لأنك تناسيتها أم لأنك شعرت بأن الوقت قد يتوقف عند ذلك اليوم؛ حقيقةً لا أذكر بقية تفاصيلك فأنا كما أخبرتك لم أعرك تركيزي .

أفتقدك كثيراً يا أسمري ما زلت أراك في أحلامي؛ ما زال قلبي ينقبض حين سماع اسمك؛ حدثني عنك أما زلت عنيداً كما تركتك يومها أم تبدّلت طباعك؛ وما شأن عدم اللا مبالاة الذي اجتاحك مؤخراً أما زال يجتاحك أم تبدّلت أحوالك؟! أخبرني عن حياتك؛ حدثني عن عالمك الذي لا أجول فيه؛ حدثني عن تلك القسمة التي جعلتك ملكاً لأخرى؛ لأحدثك عن نصيبي الذي اقتادني كرهاً لغيرك؛ ولكن حتى لا أظلمه فهو لطيف جداً معي؛ يحاول إسعادي دائماً لا يأبه بشأن مشاعري المتلاطمة بعنف تجاهك فقد يئس مني منذ عامنا الأول؛ يئس مني بعد عدة محاولات باءت بالفشل منه؛ فتعاهدنا على أن أصونه مدة ما حييت؛ أن أحميه بحضوره وغيابه جل ما حييت؛ ومرت الأعوام يا عزيزي وما زلت على حالي أخونه معك في اليوم مئات المرات بتذكُري لهيأتك وابتسامتك؛ أخونه كل ليلة معك برسمي لنظراتك بداخلي قل لي بربك ما الحل؟! كيف بإمكاني أن أجعل الرب يغفر لي شناعة فعلي؛ كيف بإمكاني أن أربت على كتف زوجي طالبةً منه السماح وقلبي لم يعتد غيرك رجلاً؛ أناجي ربي كل ليلة أن يغفر لي وأن يثبّته بقلبي ويمحوكَ من دواخلي وأختم مناجاتي إياه طالبة منه أن ألتقي بك حين صدفة فتلتحم أعيننا وتغوص في احضان بعضها علّها ترتوي من شوق السنين الماضية؛ أترى هذا الكم الهائل من التناقض؟! إنه حقاً شأن حياتي فرحمتك بي يا الله...

حسناً لا أودُّ أن أطيل عليك أكثر فقد كنت أريد فقط أن أجسّد لك مدى اشتياقي إليك، متمنية لو يصلني منك ردٌّ يطمئن قلبي عليك ودمت في حفظ الله ورعايته.

زورق خشبي لن ينزل في الصباح



مصطفى علي الجنايني - مصر

لا تمشي معك تلك الأمواج الصغيرة
ولا بحملها نزيفك الفضي..
أي شراعي
وانتفاضة روحي في السفر
هل لبستَ في هذا الصباح رداءك؟
خبيء زهوة الناجين من الغرق يا شراعي
المهاجرين من عقم النبوءات الكسيحة
إلى صرخة مولود
وتسربل بالريح
بقميص عابر سبيلاً في الخلاء
بحلم لم يأكله الوباء

نشدتك الله لا تنبش في وجع القصيدة
وتنقر في حجر الغيمة
فتنتحر من النافذة حروف
يمشي تحتها صم بكم عمي
فهم لا يقرأون
خذ معك رفرفة النوارس يا صديقي
واخرج من باب المطر ضاحكاً
لم يمسسك حزن
شبحاً يغادر في طرب
تاركاً على شاطئه زورقاً خشبياً
لن ينزل في الصباح

ليحمل في البحر همه
نزفه من جديد
وشايات البحر الذي لم يكتم سراً
ولا جرحاً واحداً تنوء به خطوات الغريب
على الشط نام من تعبه الجسد
لتواصل الروح الغناء
عزف الشراع على قيثارة السماء
تاركاً للعيون التي لم ترمقه في البحر يوماً
مآقي آيلة للموج
وزيارة إلى مثواه
بما يكفي من البكاء.



حروف بلا حب

تسنيم حومد سلطان - سوريا



شطرٌ ما
في قصيدة حُبنا
قد احترق..
كحرف ماتَ منتحراً
بلا حَركات
فوقَ ظلِّ امرأة
تكتحل
بلا مرآة..
يكادُ حُبكَ
يَنضجُ قهراً فوقَ مَدامعي
فوقَ شوق كثيف السّردِ
من صَدأ الهديل..

أعلمُ أن كلانا
يَمشيانِ معاً

في دَمعة واحدة
هرباً من شَفة تلتَوي
تَحتَ الظلام..
لذا
تعالَ لألثمَ صَوتكَ
على عَجل
كَشمس تَتسللُ
في قارورَة فَجر
قبل أن نَسقُطَ وجعاً
بأسفلت البُعد..

أرجوكَ..
أنا لستُ وطناً جيداً
للهموم
كُلُّ الشِتاءات تُثقلُ كَاهِلي

وعينَيك
تلّوح لي بالغياب
كلانا بحاجة لجناح عُصفور
لَنطيرَ إلينا بلا مقابلٍ..

نَتناول نِصفَ كأسٍ
من لقاء
ونُريقُ فَوقَ جراحنا
ما تبقى من تعبٍ..



كـان على الرصيف المقابل

ينادي – قصائد منتهية الصلاحية –
فالشعر لم يعد يمنح المدى السلام
وددت أن أعرض عليه قصائدي الحبلى
لربما تلد احداها صغير نص
يحلّق فيما بعد ويقف على نافذتي المغلقة الصمت
وددت أن أمنح القصائد حياة جديدة
مع بائع متجول يبيع القصائد المغشوشة
وددت أن أمنح البائع ذريعة
ليزيّف تاريخ الصلاحية
أو يعيد تدوير قمامة الشعر ويصلح ما أتلفه الهوى...
قصيدتي التي ربيتها في حِجر الأرصفة
نشأت ضريرة لا ترى كيف تعبر الجرح
والمرأة التي عمّدت الشعر على صدري
اتهمتني بالشرود
وأغلقت باب الليل على أصبع اللهفة ورقدت
سيجارتي التي أدخنها بكماء
لا تحكى عنى مع دخانها أنني أدمنت الرحيل الى المجاز
حتى صلاتي التي وهبتها لعابر سبيل تائه في فوضى الشعر
وشَتْ بي في مركز العسس...
يومياتي التي فرّت من الحجر الصحي الى صفحتي (الفيسبوكية)
شبّهتني بجثة شاعر فشل في السقوط من نافذة رسمها على وجه محبوبته
وزميلي بالقصيدة المجاورة
تمّ العثور عليه مشنوقاً بعدما ضاجع محبوبته على قارعة النسيان
قصائدي الداجنة حينما فضّ بكارتها قاطع طريق يتكئ على عكاز أعرج
حملتْ منه أجنة مصابين بتوحُّد المزاج
والساحر الذى خبأته بين ملامحي
نسي صندوق أسحاره دون أن يغلقه!!!
ففرّت منه الطيور التي سحرها مناديل مُودَعَة
القنبلة التي انفجرت على ربوة الطين والمطر
قتلت فراشاتي وأصابتني بشلل نصفيّ التحليق
في حين الصغير الذى لم يكبر داخلي
انتحره الشعر بنصل التمني
هكذا قررت أتخلص من قصائدي التي صدئت الانتظار
وأبيعها كقصائد أحالها الحنين للتقاعد.

عصام هدية - مصر

كل شئ ما هو إلا لحظة

نيالاو آيول - جنوب السودان

(١)

بدأت الحياة في الجزء الأعلى

مع الطيور والأنهار والهواء والنار

تقول الشجرة:

أعرف امرأة تؤرخ للورود الذابلة في يدها

قبل أن تغرق إلى الأبد في عشق السماء

السماء التي لم يلمسها الأنبياء

تحولت روحها إلى بتلات صغيرة متناثرة من الدانتيل والموسيقى.

(٢)

في كل يوم أدرك مدى صغر النضال الأبدي بجانب شجرة اللغة القديمة.

(٣)

المأساة ليست في البتلات المتناثرة

المأساة في سيقان أشجار الغابة

حين ارتضت أن تصبح خشباً للجسر

بالأمس رأيت الجسر مكسوراً

ومؤامرة (السوس) تحت الخشب المهترئ

كل ما يمكن فعله التظاهر بكشف أسرار الحياة من هناك،

النتيجة خطة هشة في أحسن الأحوال

لرتق الألفة المتشققة بين الحياة والكون المكسور.

(٤)

يد الموت تعرف تماماً المدى المناسب لنسيج أصابعي.

(٥)

كل شيء أخضر في هذه الأرض

يشتهي الجمال السخي للبراءة.

لكن الموت يحتفل بنشوة الزوال

يمر حافي القدمين متعطشاً للعناق

لأنه يعلم أن إيماءاتي بفرحة الحياة

تنعش الخلود العزيز الذي سأحمله دائماً

في روحي بعد الفناء.

(٦)

أواه، إذا كانت البتلات مجرد جسد ناعم وانزوى.

(٧)

هناك أشياء لا تقاوم

للدخول في لعبة العزلة والغياب

أمام المرآة أرسم علامة لإزاحة البخار ليدخل اليوم

ثم اتعثر متشربكة مع الميتافيزيقا

كوثنية مرتبكة أمام..

حكمة الألوهية وإلحاد اللغة،

هكذا أنطق أسمك: يا رب الطبيعة

أنتظر طيفك في المرآة يتبلور ويتلاشى بعيداً

في عزلتي العميقة، وبؤرتي المتشتتة

روحي والوحدة الغارقة.

(٨)

الرؤية تصل حيث البصر.

(٩)

ها أنا أصنع حريقًا من خشب الجسر المكسور

أجلس خلف النافذة،

أحدق في زوارق العائدين

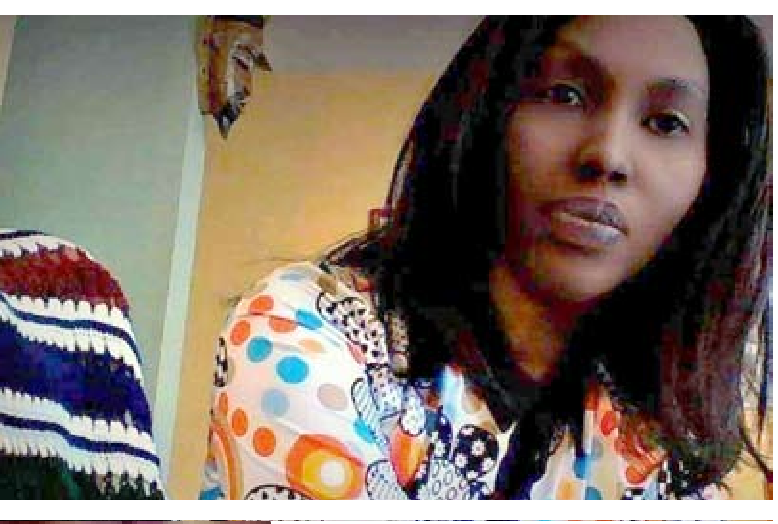
تتماوج أمواج النهر في تناسق أبدي!

(١٠)

الماء يضيء

سأحتفظ بهذا الضوء المرتعش...

يا للويل!!



لا شيء يتكاثر هنا إلا هلوسة الخميرة في الطمي!

رضا أحمد - مصر

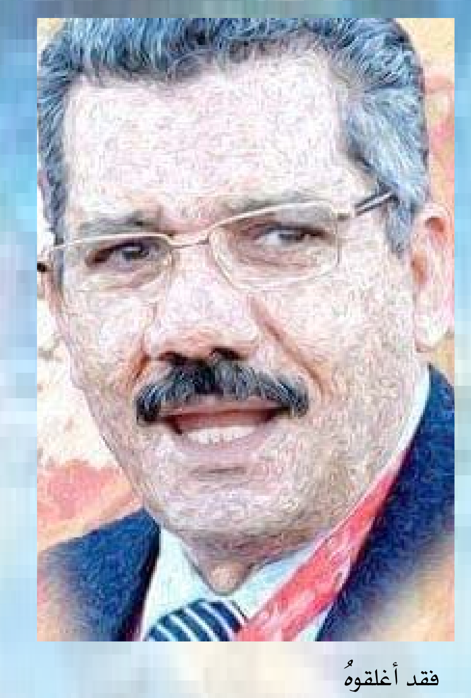
الوقت ظل الشمس في راحة يد مبتورة؛
هزيمة يلفها الحبر والدود والتراب،
ورقة تهبط من شجرة
لتأخذ مكانك في جريدة يومية؛
صفر آخر يضحك قبل قفزته الحرة نحو النسيان،
أتعرف ما نكتبه حين تأخذنا عاصفة إلى عتبة النبوءة
حين تنسب لوداعتنا



مجازر صغيرة على هامش أغنية وطنية؟
«لا شيء يتكاثر هنا إلا هلوسة الخميرة في الطمي؛
نحن كثر على أن يتمزق بيننا رغيف الرحمة».
من كان معنا حين تخلصنا من لوثة عدِّ أصابعنا
بعد غسلها بماء الوضوء والدموع،
من تذكرنا وهو يقسم وليمة الخوف
داخل مشانق مرهونة للصمت والخذلان
ومن أحال معنى القِبلة لمكان بعينه
والعيون بامتداد المنافي
تحلِّق فوق مشيمتنا الأولى
وخيط الدم المقطوع؟

دعني أحفظ شيئا عنك:
قطعة ما زالت نيئة في قلبك
لحناً يطوف فوق عظامك المنهوبة
أو بئراً رأيت فيه خوفك الأول
من ذرية النجوم فوق كتف الشرطي
وفي المقابل خذني كلي؛
لديّ حاسة جديدة ستعجبك؛
بلادة تخلي بيننا حائطاً رملياً
ينساب في عيوننا كلما تهامسنا
ونافذة منزوعة اللحم
تقف بيننا بهيكلها الناشف من الضوء والهواء.

بإمكاني اليوم فقدان كل شيء
حتى رائحة الضمير
الذي يسير كبلطجي ساذج حول مكان الجريمة
كل مرة بسكين المطبخ
ونكهة البرتقال.



رباعية من زمن الخوف

محمد الشحات - مصر

•لن تفروا منه
«يا خفى الألطاف نجنا مما نخاف»
قالها سيدى
وهو يغلق مصحفَهُ
ويسحب بوردتَهُ
وينقر فى خفة
فوق صدرى
وينزع من صوته
نبرةَ الخوف
حتى إذا سقطت أحرفه منه
يدخل خلوته
قائلاً:
نجنا نجنا
لم يقل غير ما قالهُ
وانزوى
زاد من رجفتى
حين أوكل لى
أن أجمّعَ
ما قاله الغابرونَ
وما خطه السابقونَ
وكم مرة حل فيها البلاءُ
وكيف النَجاةُ
انكفأتُ
لعلى أرى ما رآهُ
وما إن بدأتُ
صُعقتُ
فقد هالني ما قرأتُ
وما قد رأيت
وقد هزّني
بأن الجوائح تمرح فى إثرنا
وأن صنوفاً من الخلقِ
تصنعها
وتأتى بها
وأن المظالمَ
حطت
وغطت بلا رأفة
خفت من هولها
انتفضتُ
وما كدتُ أبرحُ
حتى شعرت بشيخى
يهلُّ
يردّدُ
«والله خيرُ حافظاً»
فأثلجنى حين أمسك بى
وأقعدنى
وأفرغ من صدره
بعض ما هزّنى
هل عرفتَ الحقيقةَ؟
قلت له: لا
قال فى حسرة
ما الذى أطلق الشر
مَنْ أفلت الضر
مَنْ أغرق الأرض بالموت
ثم تفرون منهُ
تلا ما تلاه
وعاد يردّدُ
(إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ).

•ملجأ يحتوينا
على باب بيتكَ
حين وقفتُ
بكيتُ
فقد أغلقوهُ
مُنعتُ
فيا غصةً فى الفؤادِ
المآذن خاوية
وها هو صوت المؤذنِ
حين يعانق
جوف الفضاءِ
يعود ليرتجّ
فى صحن بيتكَ
صوت ارتداد النداء
يردّ
ولا رجع للصوت
لا رنّة للحروف
ولا يستجيب الصدى
وفوق رؤس الخلائق
طيرُ
أحس بأنى على حافة
فهلا أزفت
وهلا تركت لنا
فسحةً
علنّا حين نرجعُ
ننجو
على باب بيتكَ
حين وقفتُ
ارتجفتُ
فيا غصةً لازمتني
وقد أرجفتني
فماذا يحلّ بنا
لعنة أم بلاء
فيا كاشفَ الضرِّ
خفف عن الغافلينَ



فهذي كفوف ضراعتنا
كم تمنيتُ
لو كان لى ألف كفّ
وألف فؤاد
وألف لسان لأطلقتها
كيما ترد البلاءَ
فيا صاحب الملكوت
ألا افتح لنا باب بيتكَ
واعفُ عن الناسِ
وارفع بلاءكَ
فلا ملجأ يحتوينا
سواك.

• لن تأتيك العاجلة
لن ترضى الآزفة
بأن تأزف حين تريدُ
وأن تعصف عصفتها
حيث تبيد
أو أن تحملك إلى ناصية الفقدِ
وتخرج مذموماً مدحوراً
هل حان الوقتُ
لكى تجلس آخر جلساتكَ
أن تفرغ كل شروركَ
هل كنت تظن بأنكَ
حين ملكت الأرضَ
ملكت الكونْ
وملكت نفوس الخلقْ
هل تقدر أن تحيا
يا من زرع الموتَ
وحصدَ الموت
هل كان بمقدوركَ
حين ظننتَ بأنك تقدرُ
كيف الحال الآنْ
انظر حولكَ
هل أعجبك فراغ الأرض
الناسُ يفرون ويرتجفونَ
ويختئبون
وأشباح الموت
تراقص أعينهم
كنت أراه على كفيكْ
أعلم أن الموت سيأتي
لكن إن كنت تريد العاجلةَ
فلن تأتيكْ
أنت على مقربة
من أن تخرج من رحمته
فأخرج واتركها لي



ياخالق كلّ الخلق
أتيت إلى بابك ملتمساً
أن ترفع عنّا بعض بلائكَ
حين بكيت
وتضرعت
رأيت ذنوبى
تسقط مني
ومعاصيّ تفرّ
وتغسلنا رحماتكَ
فأغتسلُ
ويرحل عنا بلاؤك.

• اقتلع الطاعون
أفرغ كرباتك
وادخل بيمينك
واجلس قرب الباب
وحاول أن تتحسسَ
ما يخفيه الفارون
من الخوف
وحرك كل سواكنك
لتنزعه
واتركه على طاولة

خفف من رجفتك
لتنجو
فلقد آن أوان مغادرة مدينتك
ولن يمكنك معاودة العزف
على الناي
فلتحبس فى رئتيك
هواءً
لن تعهده حين تغادرُ
دع كل معارفك
وحاول
أن تحمل فى عينيك
ملامح طفليك
ووجه أبيك
استعطاف أخيكَ
لإخفاء شقاوته
ومنازلة الأصحاب
لكى تبهرها
كنت تحس
بأن ملامسة ضفائرها
تشعرك
بأنك تملك
كل ربوع الكون
أغلق أبواب مدينتك
وغادر
فلقد حل بها الطاعون
وسكن منازلها
الجرذان
وغطى أطراف مدينتكَ
الحزنُ
فحاول
ألا تتركه يأكل ما بقى
وغادر دون ملامحك
منزوع السمت
لكى لا يعرفك المنهزمون
وحاول حين تغادر
ألا تغلق عينيك
وترسم ما يغنيك
لكى لا تهرب منك
ملامح بيتك
حين تحن اليه
وتذكر
من أجبرك لكى تهجره
فحاول أن تقتلع الطاعون
وتنزعه من بؤرته
وجاهد كى تقتله
كى تحيا.

أغلى الحبيبات



أُمّي أَجَلُّ وَأَعْلَى شَأْنُهَـــــا عِنْدِيْ
مِنْ شَأْنِ رِيمٍ وَمِــــنْ لَيْلَى وَمِنْ هِنْدِ

كُلُّ الْحَبِيبَات يَـــا أُمّاهُ أَنْت.. فَمَـنْ
سِوَاكِ مِنْهُنَّ نَالَــــتْ ذَرْوَةَ الْمَجْدِ؟

أُمّي هَوَاك لَـــــــهُ طَعْمٌ وَرَائِحَةٌ
أَشْهَى إِلَى النَّفْسِ مِـنْ لُبْنَى وَمِنْ دَعْدِ

يَخْتَالُ حَوْلِي كَأَنْفَــــــاس مُعَتّقَة
بِالْمِسْكِ وَالْعُودِ وَالنّسْرِينِ وَالنّـــــدِّ

إِنِ ا□رْتَدَى كَبِدِي ثَوْبَ ا□لظّلَام فَمَـــــا
أَجْدَاهُ حَيْثُ هَوَى التّضْلِيـــلِ لَا يُجْدِي

هَوَاك صَامَ وَقَامَ الدّهْرَ مُبْتَسِمـــــــاً
كَيْ لَا يَرَى النّحْسَ مَعْقُوداً عَلَــى خَدّيَ

مَــــــنْ هِنْدُ؟ وَاللّه مَاقَا مَتْ لِثَانِيَة
وَلَا ضَرَائِرُهَا فِي الْقُرْبِ وَالْبُعْـــــدِ

مَا فِي السّرَائِرِ مَتْرُوكٌ لِخَالِقِنَـــــا
وأَنْــــتِ سِرُّكِ فوقَ الْوَصفِ وَالسّرْدِ

هَوَى الْحَبِيبَات يَــــــا أُمّاهُ يَخْنُقُهُ
عِشْقُ الدّنَانِيرِ فِي هَزْلٍ وَفِي جِـــدّ

أَمّــــــا هَوَاك فَلَا يَعْنُو لِمَنْفَعَة
لِذَاكَ قُدّسَ مِـــــنْ قَبْلِي وَمِنْ بَعْدِي

أُمّاهُ يَــــا هَزَجِي الْمَيْمُونُ فِي كَبِدي
وَيَــــــا سَخَاءَ إِلَهِي الْوَاحِدِ الْفَرْدِ

مَاذَا أَقُولُ؟ كَفَانِي الْعُمْرَ مِنْـــك أَرَى
عِشْقاً تَعَطّرَ بِالْإِيثَارِ وَالرُّشْـــــــدِ

بُورِكْتِ يَا هِبَةَ الرّحْمَنِ مِـــــنْ هِبَة
يَــــــا خَيْرَ قَلْبٍ يُنَاجِي جَنّةَ الْخُلْدِ

أنوار أومليلي - المملكة المغربية



مدِّي إلى العناق لأنجو

الزين سلمان - السودان

(إليها..
وبعض المحبات باقية).

(١)

سرة للأغنية وموسيقى جديدة
أنت... العصافير التي لامست قلبك
كانت... فاردة لونها في الرمق الأخير
من انغماس العنب... في دعاء النبيذ
ارجوانية جداً... خطوات القلب التي تتعلم الصعود إلى أعلى عينيكِ على
مقطوعة كيني جي... الشارع.
سريعاً سقطت في فخ المودات... من أي زاوية أستطيع معادلة... الألفة..
الآن وأنا... تحتشدني الامنيات
رغبات الأطفال في حلوى خديك
مباغتة اللون الخفيف على شفتيك لبعض القماري... التي خبأتها في
النبض لتفرد أجنحتها في فضاء التحديق الذي بيننا... لتشغلي عينيك
بها... بها أنا أشغل نفسي بكِ... والتحديق فعل يخصني وحدي
أنا الموبوء... بلهجة عينيها... والبحة التي تصاحب ابتسامتها قريبا...
من خاطر الوردة... سأترك بعض الرحيق هناك.

(٢)

لثغةٌ في الضوء... توافق ارتصاف النجوم
على... أطراف أسنانها والبرق... لا يكمل المسير وحده خوفاً من رحلة
العودة لابتسامتها الجميلة

لحنٌ منسي في خاطر الكمنجة... يغازل الأوتار... ويصعد في كف
العازفات... بعد أن يرتوي من جمال عينيها...
يرتب حنجرة المغني...
لمهرجان... النغم.
لهجة خافضة جداً للنهارات الشتوية المحتشدة... بروائح البن...
والشاي... والطقوس الصباحية...
وهي تفتح صدرها... للرحيق... التحيات
فرشاة الشعر...
قصائد المرايا السرية في فتنتها
الحذاء الذي يوافق شنطة اليد...
وأنا يوافقني تماماً أن تكون هي
الصباح
الأدعية...
ما بقي واعياً فيني من حلم حتى أحفظ ملامحها عنده
حين أضع رأسي آخر الليل
على مخدات البنفسج الذي يؤول إليها

(٣)

وردة لعروة الوجد ليبدو وسيماً
والأشياء كالحة باهتة جداً من دونك
وقائع سرية... لاختلاف العشاق... بكم طريقة يمكن أن يرتلوا قرآن
عينيك...
وطناً يَخلو منك... بالرحيل... لا يعدُّ كذلك... فالوشائج مناط بها توثيق
حبل المودات... وليس انفراط الجمال كهذا في تمام... انتباهي إليك..
من أين لي هذا التماسك...
وأنت
قريبة بمقدار صوت الحمام... وردة دون... أن تمدِّي إلى... العناق
لأنجو.

(٤)

ملائكة في حدود الترقب
والأمنيات... تعرف اتجاهك... تماماً...
كرصاص ذاك المساء المصوب بدقة نحو... قلبي الشهيد
وكلما يلقنه الرحيق... قول الشهادة...
ينمو... كنجمة... أحمر شفاه...
خمسة ألوان من المنكير...
تحفظ لودّي... المكان
حتي أعود في هيئة زوجك...
مخملٌ لكرسي الجلوس الوثير... بعض الزنابق لمقبض الباب...
انثناء القطيفة في السرير الوحيد.. بعد
العناق...
شموعاً... على لهفتي لكِ.

(٥)

ماذا بقي من الوجد والفراشات في حدائق... قلبي الجريح...
بعض غزالات اللهفة..
ما ظل من فتنة النعناع في شاي المغارب...





آخر رسالة على الواتس...

والقلب الأحمر...

على هذا المنشور...

منها إليها الرحيق... حنطة الامنيات...

الحقول الكبيرة... دورة القمح...

واجتهاد دودة القز في عمل الحرير.

(٦)

وحدها هي تعرف مقدار ما تخبئ من أحاسيس... والشمس تشرق على قلبها

في آخر الليل...

لتختار.. زياً يليق بيوم جديد.

وحدي احبها هكذا...

كرحلة مستحيلة ترهق بدني العنيد...

(٧)

سأغفو قليلاً على صدرك... فلا توقظي

الحلم... بسحب... انتباهك منه...

فأنتِ التي ستضفين عليه... صوت الموسيقى...

والتفاصيل التي سيصعب عليّ نكرانها،

وأنتِ في قلبي هناك..

سأبحث لك عن شامة تليق بنهدك...

وأختم عليها... بصمتي... وأنتِ تدسين كل النهارات... في كيف احتمالي لهذا

الجمال.

(٨)

أبدأ من عينيك النشيد المبارك...

واجلس واضعاً... احتمالي... في نبضي... وصوتي في آخر صف الرغيف...

الفتاة العنيدة التي صادفت دورة القمح

في حقل أمنياتي... فطارت تماماً كما

العصافير... بدوني.

(٩)

حمامٌ للروح

ينجح في فعل الهديل

حراك كثيف على شارع القلب... واضحاً في الهتاف... يندّدُ بهذا الجفاء

الكبير.

(١٠)

معاً... لأكون وحدي في آخر الشارع هناك... أراقب قلبي جريحاً وينزف.

منتهى الاصطفاء أنتِ

متعة الاصدقاء... كنت... والأحاديث... التي تفتح (نفّاجها) بين روحينا شاهدة على ذلك.

(١١)

الان

أعرف

بأني

أحبك

الجرح يحمل صورتك والأمنيات صوتكِ

وأنا... الشهيد الاخير.

(١٢)

دعوةٌ للتنصل من الحزن عندك...

دافعةً سهمك فيني لتعرف مدى عشقي لك... أصبتِ شغاف القلب...

ببعض الجروح

فنامت عليها الأماني

دليني عليكِ في فضاء هذي القصيدة

لأكتب

كلمة أحبك

أوقع باسمك...

لأنكِ أنا

خروج...

بعضٌ من دمي عندك...

علميه كيف يكون الوقوف لوجهكِ.





التناص في «ديوان الرمل» للشاعر عادل سعد يوسف



زياد محمد مبارك - السودان

• مُشبّك كمدخل.

تعرّضت ظاهرة التناص لدراسات كثيرة خصوصاً لدى النقاد العرب القدامى، أمثال قدامة بن جعفر، وابن قتيبة، وسلامة بن الجمحي. قبل أن تبلور الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا ظاهرة التناص في ستينيات القرن الماضي متمثلة في قاعدة: «النفي التام لوجود نص مستقل بذاته أو غير متداخل مع نصوص أخرى». منطلقة من دراسات الروسي ميخائيل باختين الذي نظّر في فترة العشرينيات للتناص – رغم أنه لم يطلق عليه هذا المسمى – بقوله أن الكلمات التي نستخدمها دائماً مسكونة بأصوات أخرى.

وقبل باختين وجوليا كان السبق لعبد القاهر الجرجاني مؤسس علم البلاغة حيث سطّر في كتابه «الوساطة بين المتنبئ وخصومه» أن المعنى مشترك لا ينفرد فيه أحد بسهم. ولابن الأثير سبق كبير – أيضاً – للنقد الحديث في تصنيفه للتناص وآلياته في ١٤ نوعاً بذل شرحها في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر».

أما النصّ عند رولان بارت فهو «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله». أي أنه يعرّف النصّ عبر التناص بصورة مباشرة. ومع أنني لست بصدد تحرير مصطلح التناص، أو عرض تعريفاته المتعددة – بعبارة أخرى – لكن أجدني منحازاً لتعريف الناقد الفرنسي جيرار جنيت؛ إن التناص: «علاقة المشاركة بين نصين أو أكثر، إنه الحضور الفعلي لنص في آخر».

• عن ديوان «الرمل».

ديوان الشاعر السوداني عادل سعد يوسف المُعلّق بعنوان مثير: «الرمل». تتسربُ دفقاته النثريّة بلغة نسيج وحدها لتكوّنَ كثيباً من عالَم شعريّ خاص، وخاص جداً.. تساوقت فيه غابةٌ من رؤى متشابكة بأسلوبيةٍ خطابية مكثّفة، مقطعيّة ومتنامية؛ وزّعَت ضمائرها ونداءاتها للحبيبة، وللرمل، في قصيدة واحدة امتدت في اثني عشر مقطعاً شكّل المبتدأ في كافّة عناوينها/ «بك..». بحيث تضمنت المقاطع توظيفاً متنوعاً من حيث الدلالة لنثريات الرمل في رسائله إليها، علائق مبتكرة بين الرمل، وبينها، والذات الرائية، والأساطير، والحفر الحضاري.. الخ، في ملحمة شعرية مائزة.

وظّف الشاعر الرمل كثيمة رئيسة، وفضفاضة، في توليد تشظيّات دلالية كثيفة التفتَ إليها الشاعر والناقد العراقي أمجد محمد سعيد في تعبيره عن هذا التوظيف – في تقديمه للديوان – بقوله: «يتفجّر رمز الرمل إلى ما لا نهاية له من التشظيّات المقترحَة تأويلياً وفق سياق المقاطع والجمل والإشارات، بكل ظلاله الممكنة أيضاً، وسيكون من العبث أن نحصي عدد المرات التي وردت فيها كلمة الرمل أو تفريعاتها أو اشتقاقاتها، مما يؤكد ويوضح سعي الشاعر أن لا يعطينا مفتاحاً واحداً لتحليل الرمز، إنما يترك لنا تأويلات نقترحها نحن إزاء مقترحه الغامض السري الخاص به وبتجربته ومقاصده».

ورغم وصف الشاعر أمجد محاولة تقصّي مدلولات الرمل في الديوان بالعبث، فنثر الشعر رملاً هيأ أنسجةً شعرية تعدّدت طرق تفنينها في مقاطع الديوان؛ بمناويل احتكمت إلى معجم لفظي امتاز بالسعة من جانب، وبالتقاط مجموعة مفردات مُهمَلة للتدبيج بما لا يردُ إلى الآذانِ كثيراً؛ مما يمدّ للتأويلات أمديةً تُحدُّ بقدرِ بحث القارئ عن اكتشافات معجمية لمعاني هذه الألفاظ.. لأجل كل ذلك كانت للمحاولة، العبثية، لذة القراءة لديوان يقدّم فواكه التخييل والمعاني والصور والدلالات واستنتاجها الأشهى.. هي محاولة البحث عن نصوص غائبة في نصوص حاضرة، أو هي محاولة القراءة المُطابِقة أو الأشبه بورطة التحديق التي وصفها الشاعر السوداني الطيب برير يوسف:

«الشّعرُ مسئولٌ إذن
عن ورطة التّحديق في الأشياءِ
نسجاً للعموم
وقدرةَ الإشراقِ
في معنى الخواصّ».

عناوين القصائد لوحدها قصائد وامضة في سطرٍ واحد، مارس الشاعر في سبكها تقنيات الانزياح والتكثيف بما أبرزها كومضات شعرية ذات دلالات ثرية، لافتة، جاذبة، تمّ إسقاطها على المقاطع. ابتداء العناوين

الفرعية بالخطاب «بكِ..» لخّص المزيج الذي يمثل مدار الديوان عن الرمل وعنها كحقلٍ حشد الشاعر فيه، أو وظفَه كقنطرة تمرُّ عبرها محمولات ثرّة من حقول احتشدت بدلالات قد تبدو بلا رابطة تربطها بالرمل - المحسوس - بيد أن عدم احتكار، أو تقييد، دلالة ما للرمل؛ أسْهَمَ الرملَ في الدلالات المتنوّعة الموزَعَة في حقليّات المقاطعِ.

ولو جدوّلنَا جُمل الاستعارات الغَزيرة التي لم يخلُو منها سطر في طول الديوان لحُزْنَا على تفريغ لمتشابكات تُبدي براعة النظم للبناء الاستعاري، الغرائبي، حيث لا ناظم إلّا التخييل الفسيح في الشعر المُبتكر للمُستعارات، والمُستعارات منها، والمُستعارات لها، وقرائنها.. وهذه الكثافة الثرية في الألفاظ والمعاني ما وقّعَ عليه الشاعر أمجد محمد سعيد بأنه «النجاح في سبر أعماق المعادلة الجماليّة في تركيب كيمائية القصيدة لتخليق لغة جديدة؛ ما هي إلا خلطة عجيبة من الكلمات والمعاني، وتلك الروابطُ والعلاقات المدهشة بين ألفاظ لا يبدو أن بين بعضها وبين البعض الآخر أية وشيجةٍ أو قرابة». والرملُ؛ باحتماله التحميل بكثافة دلالية لا يمكن بحال وضعها بين حاصرتين، لعلّها - هذه الغزارة - ما لمَس الشاعر السوداني د. محمد عبد الحي توصيفها ببهجة الخمر:

«الرّمل يرسبُ في قرارةِ بهجةِ الخمرةْ
لذعٌ وأوراقٌ ميبّسة
تُخشخشُ حين يدفعُها الهواء».

افترعَ الشاعر - في الغلاف - بجانب عنوانه «الرمل» مساحة خصّصَها لعنوانِ المقطعِ الأول: «بكِ.. أثقلُ الحدائقَ حتى ثمارَها»، فاتحة الديوان التي فضحَ فيها كثيراً من المفاتيح الدلالية لرؤاه عن الرمل، وحمّل هذه المفاتيح بإيحائية في تركيبات فارهة البيان توالَت متصاعدة في هيئة فسيفساء من المقاطع الشعرية الحافلة بصدمات تلقّي حمّالة للدهشة.. أنسب ما يُقال من وصف عن أسلوبية الشاعر عادل هو التشجير والتثمير للغة والرمز كما وصفهُ الشاعر عصام ترشحاني - في تقريظه للديوان - لكتابة نصوص تغردُ خارج نصوص الأجناس، بمتواليات هارمونيّة جماليّة متفرّدة.. وهذه نظرات لتتبع تناص الرمل في ديوان الشاعر عادل، أو كما قال محمود درويش:

«إنّه الرملُ
مساحاتٌ من الأفكار والمرأة،
فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا».

- التناص في ديوان «الرمل».

في قصيدته «الرمل» يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش - شاعر الثورة والوطن - عن علاقة متخيّلة بين الرمل والبرتقال:

«البداياتُ أنا
والنهاياتُ أنا
.
.
والرمل شكل واحتمال
برتقال يتناسى شهوتي الأولى».

فالرمل عند محمود درويش مرتبط بالنسيان، والضياع. أما في متخيّل الشاعر عادل سعد فالبرتقال غيمٌ يحرس الرمل؛ في قصيدته «بكِ.. الأنثى هيأت رملها»:

«البُرتقالاتُ غيماتٌ تحرُسُ الرملَ بتراتيل النُسّاك في نُزهَة الفجر، أجراسُ كعبيك الساهرين من جذوة الموسيقى في سُلّم الآحاد، وينظمنَ خَرَزَ الثرثرات في بُرُنز الخوارس، يلتفتن بصمت سماويٍّ لملائكة الصباح، يدْهُنّ شعراتِكَ البيضَ براتنجِ السفرجلاتِ، ويُلبسنَكَ أيُّهَا الرملُ أعيادَ هديلهِنّ الثمِلِ».

وبين عادل سعد ومحمود درويش مفارقة في نزوع الأول للمحبوبة والثاني لقضيته القومية التي سكب فيها قصيدته «الرمل». فالرمل غيمٌ أيضاً عند محمود درويش، لكنه يشبه البلدان، كما قال:

«والرمل جسم الشجر الآتي،
غيومٌ تشبه البلدانَ
لونٌ واحدٌ للبحر والنوم
وللعشاق وجهٌ واحدٌ،
وسنعتاد على القرآن في تفسير ما يجري،
سنرمي ألفَ نهرٍ في مجاري الماء
والماضي هو الماضي، سيأتي في انتخابات المرايا
سيّدَ الأيّام».

الرمل عندَ محمود درويش كالبلدان العربية الهشّة مثل الغمام، بينما تحمل رؤية عادل سعد منظوراً مغايراً، فالرمل دال في غيمة الشعر والكتابة الفسيحة بالجمال. يقول في قصيدته «بكِ.. الأنثى التي هيأت رملها»:

«يُشيرُ الرملُ
أن كُنْ سقيفةً صباحيّةً لغيمةِ الشعرِ

تاريخَ نومِهَا الجماليّ
لتَكتُبَ شيئاً
فسيحاً
عن الخلقِ والصلواتِ النسيمةِ».
ويخرج محمود دروش عبر رموزه إلى الإشارة إلى حالة النسيان للهمّ العام وقضايا المصير العربية:
«أرى في ما أرى النسيانَ، قد يفترسُ الأزهارَ والدهشةَ،
والرملُ هو الرملُ. أرى عصراً من الرمل يغطينا،
ويرمينا من الأيام».
وبينما في قصيدة عادل سعد فالرمل أيقونة للقِطاف وإيناع الثمر؛ البرتقال والأنثى:
«الرملُ تأويلُ القطاف، مُحصّنٌ بنُضُوجِ ثمرةِ الأُنثى
الأنثى التي هيأت رملَها بقارعة الجسد».
أما في مدونة محمود درويش لا يعدو الرمان كونه دماً للشاعر، ولا يعدو الرمل كونه رمزاً لحالة إحباط من إثقال الهمّ العام المنتسب للقضية لذاته الشاعرة:
«أمشي إلى حائط إعدامي كعصفورٍ غبيّ،
وأظن السهمَ ضلعي
ودمي أغنيةَ الرمّان. أمشي
وأغيب الآن في عاصفة الرمل،
سيأتي الرمل رملياً
وتأتين إلى الشاعر في الليل، فلا
تجدين الباب والأزرق
.
.
ضاعت لفظتي وامرأتي ضاعتْ..
سيأتي... سوف يأتي عاشقان
يأخذان الزنبق الهارب من أيامنا
ويقولان أمام النهر:
كم كان قصيراً زمن الرمل
ولا يفترقان».
ويفارق عادل سعد سوداوية الرمز عند محمود درويش من خلال عرضه للرمز – الرمل، الثمار – كدوال لليقظة لا للنسيان؛ في قصيدته «بك.. أثقلُ الحدائقَ حتى ثمارها»:
«يا لثمارك
وأنا ألبسُ رصانةَ العارفين
ألبسُ يقظتك المضيئةَ
يا لثمارك
على الرملِ في آخر اللّهاةِ تكونين وبكفيك تقومُ الرغبات إلى هيكلها
وبك أُثقلُ الحدائقَ حتى ثمارها».
بالنسبة لمحمود درويش فالرمل ضياعٌ متعدد الأوجه، وقحط لا أمل فيه أو مفر من تجرُّع كأس المنية والحتف:
«إنّه الرملُ
مساحاتٌ من الأفكار والمرأة،
فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا
ضاعت فكرتي وامرأتي ضاعتْ
وضاع الرمل في الرمل..».
وتتمثل المفارقة في تمنّي محمود درويش أن ينتهي عصر الرمل الذي يرى فيه الضياع، وأن يأتي عاشقان بعد ذلك في جو متخيّل مُتمنّى، وبالمقابل يخاطب عادل سعد الرمل ممثلاً نفسه ومحبوبته بوردتين؛ ويسلّم على الرمل:
«أيها الرملُ
أنا الغريبُ/ أسرابُ يديكَ وتاريخُ القطا
اسمي
سلامٌ من الرمل
منكَ
كوردتين من ظمأ
تشتبكان بالعشقِ
فناءً
في دمي».
وإذ يهبُّ عادل سعد ليلقي سلامه على الرمل، فمحمود درويش لم يعلّق برمزه إلا الوداع:
«ووداعاً... للمسافات
وداعاً... للمساحات
وداعاً للمغنين الذين استبدلوا القانون بالقانون كي
يلتحموا بالرمل...
مرحى للمصابين برؤياي، ومرحى للسيول».
أشار الناقد محمد مساعدي إلى الرمل في قراءته لديوان «الرمل» للشاعر أحمد القاطي بقوله: «هذا العنوان يفتح توقعات القراء على مدلولات شتى يتسع لها دال الرمل، صوتياً على الأمل فهذا الدال يدعونا إلى استحضار فضاءين متباينين إلى حد التعارض هما فضاء الصحراء وفضاء البحر»... ونجد فضاء البحر متمثلاً كما في قصيدة «لو أن البحر يشيخ» لأدونيس:
«لا وقت للبحر لكي يتحدث مع الرمل:
مأخوذ دائمًا بتأليف الموج».
نجد في هذا السياق عادل سعد يتناص – بصورة مقاربة – في قصيدته «بك.. طويلاً أساكنك القصيدة» مع ثيمة البحر:
«الرملُ اتساعُ البحرِ/ أسهانُ الحياةِ/ مملكة الأيائلِ التي تخرجُ في بياضِ الليل/ تحاصرها رحلةُ الروحِ في فراديس السبيل/ بها الأحلامُ باذخةً المكوث على طُرقِ الضّرام/ طَيورٌ مزركشةٌ على قمصانها ودقٌ غيدقٌ من لغاتِ العارفين
كيف تشربني إذن؟».
لكن البحر عند عادل سعد دالٌ على الاتساع، فماء البحر غير سائغ للشرب. والفضاء الذي حيّز الرمل في ديوانه هو الصحراء، بما ترامى عليها من بحيرات كما نثر في قصيدة «بكِ.. أثقلُ الحدائق حتى ثمارها»:
«أعرفُ أن للرملِ أشباه البحيرات كلوحة مأهولة بالحياةِ الرافلةِ وأن للرمل سوسنةَ الهِباتِ الناضجة كقديسة تتذكر أخطاءها».
وفي قصيدته «بك.. يختبرنَ عذرية البراكين»:
«سُهدُ البحيرات شباكٌ تمتدُّ في الرمل
تمتدُّ كرخام يُدشّنُ غيوماً تُبلّ أعاصيرَ امرأةٍ تُبحرُ في جمر».
ويجد عادلٌ سعد رابطته الخاصة للرمل والبحرِ في مدلول الخلود. يقول

في قصيدة «بكِ.. الأُنثى التي هيأت رملها»:

«بكِ يسكرُ الرملُ حتى احتراقِ العصافيرِ تحت سماءٍ من بياضِ النبيذِ

من خلودِ البحارِ في الرملِ

من جنونِ العشقِ على قدميكِ».

وعن ذاكرة الرمل يقول عادل سعد في قصيدة «بكِ.. طويلاً أُساكنكِ القصيدة»:

«الرملُ لا ينسى أقدامَ العابرين

لا يعودُ في الأساطيرِ

في النطقِ

بين تاريخه والقُبُراتِ

في براعمه

الوثيرة».

متناصاً مع الشاعر السعودي سلطان السبهان في قصيدة «ذكريات الرمل». وهو يحكي عن الطين:

«من قصة البدو أوحى الطينُ سُمْرَتَهُ

إليه فاشتاقت الأحزانُ تقطفه

يرعى الخيالات

مُذ كان المدى لُعباً

وطفلةً من يد الألعاب تخطفُهُ

يستنطقان الندى أسرارَ بهجتِهِ

وفيهما..

من شقاء الحبّ ألطفُهُ

حنينُهُ،

ذكرياتُ الرمل في دمه،

رضاهُ، فلسفة الشكوى،

تَعَفُّفُهُ».

وفي نفس السياق التوظيفي للرمل في الذاكرة؛ يقول الشاعر البحريني قاسم حداد في قصيدته «ذاكرة الرمل»:

«للأرض تاريخها

مثلما للتراب التفاصيل والنخل والذاكرة

من يقرأ الرمل

مازال في نرجس البحر شوق

وياقوتة القلب تغوي الإشارات

فاستنهضوا سرها».

والشاعر قاسم حداد يدبج شعره بثيمة الرمل، بكثرة، بحيث لا يخلو ذكر للرمل في أشعاره من تناص يمكن قنصه في ديوان عادل سعد. وعن علاقة الرمل بالأساطير يتناص المقطع السابق لعادل سعد مع الشاعر السعودي محمد الثبيتي في قصيدته «التضاريس»:

«ترتيلة البدء:

جئتُ عرافاً لهذا الرمل

استقصي احتمالات السوادْ

جئت ابتاع اساطيرَ

ووقتاً ورمادْ

بين عينيّ وبين السبت

طقسٌ ومدينةْ..

خدر ينساب من ثدي السفينةْ

هذه أولى القراءات

وهذا ورق التين يبوحْ

قل: هو الرعد يعرّي جسد الموتِ

ويستثني تضاريس الخصوبةْ».

وإن كان محمد الثبيتي جاء عرّافاً للرمل، فعادل سعد أسهم بطوالع العشاق في الرمل، في قصيدة «بكِ.. يختبرن عذرية البراكين»:

«ويحملنَ المواعيدَ عددَ أنفاسهنّ الظامئاتِ

ويختبرنَ عُذريّةَ البراكينِ بالتراتيلِ الطويلةِ

لتقرأهنَ طوالعَ العُشاقِ في الرملِ

كالأساطيرِ

المحفورةِ في كُهوفِ الأنبياءِ

كناصيةِ اليقينِ

أنساغُهَا».

وإن كان محمد الثبيتي جاء مبتاعاً للأساطير، فعادل سعد يختال بتصوير مبتكر مستلهماً أساطير الحضارة الأمهرية/ الحبشية، لأنثاه. في قصيدة «بكِ.. تقودني بوصلةٌ لفاتحة البلاغة»:

«الرملُ نكهةُ الزنجبيلِ والأنثى بُنُّهُ المُبَلّلُ بالأساطيرِ الأمهريّة، يُغَسّلُ أطرافَهَا بنُورِ أقاصيه، بأنفاسِ كَمينه المُحْكَمِ المُتألقِ بهذه الطريقِ التي بادلتْني دماً بدمٍ كي أكُونَ رملاً يشتهي كفّةً بأنفاسها».

ويعلّق عادل سعدٌ قراءة الطالع بمشيئة الرمل، في قصيدة «بكِ.. امتدادُ طواسينه المبدعة»:

«على مشيئةِ الرملِ

يقرأُ العاشقُونَ الرملَ

يقرأُ الرملُ العاشقينَ

قلتُ:

الظمأُ يقينٌ

واليابساتُ شمسٌ تبريزيّةُ الرُؤى

والجسدُ

انقداحُ قرنفلة

في كرنفالِ المجراتِ».

وفي قصيدته «بكِ.. على عسلٍ عناقيد اشتهائي» يضع الأساطير ضمن رؤاه للرمل:

«الرملُ

إغماضُ التينِ في بُكاءِ الأُغنيةِ

نداءُ الراحلينَ/ نواقيسُ الصحارى وهي ترفُو ما يخُطُّ العابرُونَ بأجنحة النوى/ أساطيرُ من خَبَبِ الحُداة الرسوليين يُشعلُونَ بذرةَ الليلِ بأسماءِ العاشقاتِ/ يقولونَ: نحنُ رتقُ المشيئةِ لأحوالهنّ

مُذْ مسّهُنّ العشقُ السماويُّ

يُسبّحنَ

ظامئاتٍ

في

الصدى».

وعن القيام يقول محمد الثبيتي في قصيدته «الفرس» عن قيام ماء البحر:

«إن قام ماء البحرْ!

صاغ الرمل بين مقاطع الجوزاءِ



مُهراً عَيطموساً فاتحاً
من قمة الأعراف ممتدٌ.....
إلى ذات العمادْ».
متناصاً مع عادل سعد في صور شعرية ارتسمت فيها قيام/ النوايا، والكحل، ومكارم الفتنة، والمناجاة أعلى شاهق الماء. في قصيدة «بكِ.. أُثقل الحدائقَ حتى ثمارها»:
«الرملُ نواميسُ الحياة
على يمينه تقومُ النوايا
تقومُ قيامةُ الكُحل أسفلَ نُعاس العذارى
تقومُ مناجاةٌ أعلى شاهق الماءِ
تقومُ مكارمُ الفتنة الخالقة
كأنك في رُواء التجلّي
خُبزُ سريرةٍ
ناصعة
من الرملِ إلى الرملِ
صعودك
الأخيرُ
.
.
أنت القيام الوحيد في الرمل مشتبكٌ بالمنام في مجاهيلهنّ
ومذبوحاً بهنّ
كحالة الشعر الكريستالي بالظن».
وفي تقنية تقطيع أنيقة للحروف كتب محمد الثبيتي في قصيدته «موقف الرمال موقف الجناس» حروف اسمه مقطعّة كتابةً لا رسماً:
«ثم أوقفني في الرمال
ودعاني:
بميم وحاء وميم ودال
واستوى ساطعاً في يقيني
وقال:
أنت والنخلُ فرعانِ».
ونفس التقنية نجدها في قصيدة «بكِ.. تقودني بوصلةٌ لفاتحة البلاغة».
حيث قطّع عادل سعد حروف الرمل:
«بتعويذةٍ في الرملِ تتبعُ خيطاً من الشوقِ/ أتبعُ طيراً غامضاً في البصيرةِ
مُرتبكاً
تقُودُني (الراء) حيثُ مكامنِ الراءِ في مشاهدِهَا
أتشبّثُ بنبضة التنزيهِ
(بالميم)
بالأصابع
(باللّام)
بالعناقَ».
ونفس الأسلوب في قصيدة «بكِ.. الأُنثى التي هيأت رملها» لكن بدون مراعاة لترتيب حروف الرمل «الراء، الميم، اللام»:
«الرملُ
يا عقيقُ الإله
بالغامضِ في ثمارِ الإناثِ
الإناثُ المليئاتُ بالثمارِ الغامضَةِ
برملهنّ
طَوّبْنَكَ في طوافِ السُّكُونِ المُلّثم بشهوةٍ رقراقةٍ من أثداهنّ
ويصهَرْنَكَ
هُنّ الوحيداتُ
الساكباتُ عليكَ في (الميم) (رَاءَ) شمسهنّ الظامئة
بأحلامهنّ المُكَدّسَة يُفَتّقنَ ما تبرعَمَ من استتارِ عينيكَ بهنّ
يستترْنَ منَكَ بكَ
فتبدُو أنيقاً على أجسادهنّ
شفيفاً
كبَريّة النهارِ الفسيحِ
إليهنّ
في (اللام) تَخرُجُ
يا زُجَاجَ الزمانِ وحارسَ الكمنجات في أذرُعهنّ الزلال».
ويضعُ الشاعر الفلسطيني أحمد بشير العيلة حسرةً وأسىً كبيراً في رمز الرمل على قضية فلسطين؛ في قصيدة «رمل الأحاديث الشريفة»:
«رمل الأحاديث الشريفة
الرملُ خارطةٌ بليدة
شربتْ معابرَنا الأنيقة فاختفتْ أقدامُنا
شربتْ نواصينا
ولم ينبتْ لنا خيلٌ طوال فجيعتي



إنني المسحوبُ من أقصى المدائن
من جذور بيوتنا
والمقيّد في قوائمهم
عاجزٌ جسدي
ذاهبٌ للرمل يومياً ليفنىَ
مفتّتٌ بالاحتمال
مُكَوّمٌ في كل صوت
هل أتاكَ حديثُهمٌ؟
إنني رملُ الحديث وأغبرةُ الخطابة
إنني ريحُ السّموم الباهظة
الآن تفركني الإجابةُ عن سؤال القمح
خُبزاً للصحابة.
.
.
يا ريحُ
خُذْ رملي بعيداً عن عيون القافلة
بدّدْ مساحة قامتي في كل ساعات الرجوع
بين التروس أصابعي رملٌ
متعطلٌ هذا المدى
مُتَحَنّطٌ وجهي على مرمى انكساري
وأصابعي ذَبُلَتْ صراعاً كاملاً،
.
.
إني رسول عاجز
أَكَلَ القوافلَ كلها قبل الوصول
وأتىَ على ظهر الذئاب
إني رسولٌ من رمال
لا جغرافيا به
مُكَيّفٌ للدّوْس والإخبار عن كل المقاصد
مُتَفَنّنٌ في الكشف عن آثارهم
لا تمروا من خلالي
ستأكلكم رمالي إن أتيتم
كل صحرائي عظام
.
.
هل كلما حاولتُ يافا
أنهكتني زهرةُ النّرد اللئيمة
وانتصبتُ كخيمة في الريح
احتمالاتٌ تُشَكّلُني
ملامحي انقلبتْ مئات
عاريُ الرأس تماماً
جاهزٌ للقصف
مُتْعَبٌ.. مُتْعَب
يا إلهي
خلقتهم من طين
وخلقتني من رمل!!».

وإذ يتحسر أحمد بشير العيلة على حال موطنه بتمثيل نفسه كمخلوق من رمل؛ فعادل سعد في قصيدة «بك.. أثقلُ الحدائقَ حتى ثمارها» يرى في كينونة الرمل يخاضير الحياة:
«أكونُكَ
أيها الرمل
وبك
يذهبُ الظمأُ قريباً من يخاضير الحياة
ولا يجئُ الهديلُ مثل جُمّيزة المناخات
لا أجئُ عميقاً من كلِ الصباحِ الذاهبِ في نزهة تليقُ بزنبقة تلبسُ اشتهاءَ القلب، وتؤوي عصافيرَ المواعيد في معارجها نحو حاستنا الوحيدة».
تغازل الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت الرمل (بالمجازات) في قصيدة: «حفنةُ رمل تخصُّ المرءَ وحدَه»:
«سيكونُ بمقدورِهما اختزالُ الكورنيشْ
ورذاذِ المتوسط
في خمسِ ساعات،
واستبدالُ معطفٍ من الجينزِ الأزرق
وقبّعةٍ،
بمجازات أفلتتْ بكارتَها
فوق كومةِ رمل
داخلَ قنينة من الزجاج،
زائفة بوضوحٍ،
وصغيرة».
ويخاطب عادل سعد الرمل (بالاستعارات) تارةً في قصيدة «بكِ.. طويلاً أساكنك القصيدة»:
«كحديقة الفيروزِ في المكامنِ ترتمي بهنّ
لكَ الآنَ
أن تلفهنّ في استعاراتكَ المشاكسة، وتوزعهنّ على خرائط البلاد كمشةً من اليواقيت وحريقاً من الوله المُصطف ببابكَ النُوريّ، وتمشي على أكتافهنّ بمكرِ الطقوس، تُعلمهُنّ سرقةَ العاشقينَ
وفي كل نأمةٍ ينتحبنَ
ينتحبنَ



ينتحبنَ

يا عشيرةَ الإناث».

ويخاطب الحبيبةَ (بالمجازات) تارةً أُخرى في قصيدته «بكِ.. الرملُ بتلاتٌ ينتفضنَ»:

«هو الرملُ

مصابيحُ الحبيبة

الحبيبةُ فراديسُ المباهجِ/ جوهرةُ المرايا/ صولجانُ الجهاتِ/ أناشيدُ الكواكبِ على ستائرِ المياهِ واحتفالها بنهرينِ من نحاسِ ملكوتها

هي إدخالكَ في شرائعِ شهواتها

في برزخياتِ أنوارِها.

.

.

يا حبيبةُ

يا قرينةُ المجازاتِ

أسكُنُك

واحداً في التعدُّد

أسكُنُك

مُتعدّدَ المقامِ في النهارِ الملائكيّ

أشتمُّ حُسنكَ أبعدَ فراسخِ الروحِ

وأبكي من شعفِ رعشتكِ

في اكتمالِ البكاءِ».

يخاطب الشاعر الجزائري عثمان لوصيف محبوبته مستدعياً كوثرها في قصيدة «حورية الرمل»:

«حورية الرمل

آه!

يا كوثرها العاشقَ..

يا نهرَ الغزل

واللحون الصافية

رقرق الخمرة فوق الرمل

رقرِقْها.. ودعني أغتسل

فيك».



وهو ما نجده عند عادل سعد مضمناً كتشبيهات متعددة في قصيدة «بكِ.. أثقلُ الحدائق حتى ثمارها»:

«هنا

بالمجاز البسيط

سؤالُ الكفِّ للكفِّ/ كيانٌ باهرٌ/ شطحٌ نبيذيٌّ

ترنيمةُ الأجسادِ بالرملِ/ كوثرها».

أما الشاعر العراقي ماجد البلداوي ففي قصيدته «احتراقات الرمل» يعبر عن أوجاعه بالرمل:

«آه صبي يا كؤوس تأرقي وأساي

قد ضل المسافر دربه، المنفى

أيعشب أم يذوب؟

ذاب الجليد،

وخلف الرمل الممدد

خلف الوجع الخفي

فكيف تتحد الحجارة بالحجارة

كيف يشتعل الرماد،

ذي حبة ألقيتها في الرمل

واحترقت وأورق وجهها،

ذي غيمة في الصيف يابسة

ينزُّ.. ينزُّ من أجراسها مطر

وتنحسر السيول».

ويرى عادل سعد في الاحتراق رؤية مغايرة، خالية من الوجع، هاجسها الشعر؛ في قصيدته «بكِ.. أثقلُ الحدائقَ حتى ثمارها»:

«تقولُ الحياةُ لفعلِ الحياةِ انتساباً للجنوحِ:

حفّني بالرملِ في الرملِ

حفّني بالناي

حفّني احتراقاً للقصيدة في شقائقها

واشعلني

مُشرداً على متاحفها/ الرؤى

كسوسنات الليل/ كعُصارة الترتيل/ كغنج ساهر على مشاش الندّ/ كسلالات مجهولة الرهبان أو الركبان تمضي إلى نجمٍ يزهر في المرايا مضارب في نسيج الروح

.

.

اشعلني

عاشقاً لمفاتنِ سُكرِها

ومخبوزاً من لذاذة خمرها

ومرصوفاً على مواقد وجدها

ومحفوراً بفطرة الأحياء للأحياءِ

كي أُحاورها اكتمالاً

في الندى».

وما زال في جعبة الرمل في ديوان عادل سعد كثير مما يقال عنه (من الشعر ما لم نقرأه بعد) ولعلّ خير فصل للخطاب ما قاله عادل سعد:

«شهدَ إيقاعي خُيُولاً من مُهجةِ الماءِ

وبي

مملكةٌ تُضئُ شهوةَ البركانِ للرملِ»!

ما الأدب؟



المهدي فاضل - المملكة المغربية

يكشف لنا الأدب نواح مختلفة من الخبرة الإنسانية بشكل جميل، ويجعلنا أكثر قدرة على الفهمً والتفكير، ويُمكننا من الغوص إلى أعماق أبعد في طبيعة الخبرة البشرية، كما يخلق عوالم متخيّلة محددة تأخذ بيد القارئ إلى تأمل هذه العوالم بصورة أسهل. إضافة إلى أنه وبالأدب يمكن أن نفهم ثقافة من الثقافات في مرحلة تاريخية معينة، الشيء الذي يمكننا من مقارنتها مع غيرها من الثقافات في أماكن أخرى وفي حقب تاريخية مختلفة. ويوصف الأديب عموماً بأنه يتمتع بنظرة ثاقبة وقدرة فريدة على الفهم. فهو يتأثر بما يمر به من خبرات حياتية تأثراً عميقاً. وهو قادر على استلهام هذه الخبرات في كتاباته. وهنا سنتحدث بشكل معمّق عن الأدب وعن ماهيته، وكذا عن الوظيفة التي تميزه، وفيما يشترك مع خطابات وفنون أخرى، وفيما يختلف عنها.

شغل مفهوم (الأدب) مختلف الباحثين والأدباء سواء العرب منهم أو الغربيين ، ونجد جوناثان كلر من خلال كتابه (نظرية الأدب) يطرح اشكالات عديدة من بينها ما الأدب؟ وهل لهذا أهمية؟

تتنوع النصوص الأدبية من حيث المناهج والدراسات لأعمال أدبية بطرق متشابهة حيث يقتضي منا البحث عن ماهية الأدب التي تعددت تعاريفه، وحسب كلر فإن ماهية الأدب تتطلب تحليلاً ومناقشة .

• المصطلحات والمفاهيم.

يُعدُّ سؤال: ما الأدب؟ أحد الأسئلة الأساسية لنظرية الأدب، وهو سؤال لا يجد إجابة شافية واضحة. ومن هذه التعريفات، وهي كثيرة:

يورد محمد مندور تعريفين للأدب يعدّهما الباحثون من أكثر التعاريف شمولاً وانتشاراً عند أدباء الغرب ونقاده ومفكريه:

«إن الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية». والتجربة البشرية عند الغرب تشمل التجربة الشخصية، والتاريخية، والأسطورية، والاجتماعية، والخيالية.. إلخ.

«إن الأدب نقد للحياة...».

• يُعرّفه طه حسين: «فن جميل يتوسل بلغة».

يعرّفه شوقي: «الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به إلى التأثير في عواطف القرّاء والسامعين، سواء أكان شعرًا أم نثرًا».

يعرفه رينيه ويليك : «كل شيء قيد الطبع».

هناك من يقصر الأدب على فن الأدب التخييلي الإبداعي . والكتابة التخييلية هي التي تصدر من الخيال فلا تطابق الواقع، ولهذا فإن معيار الصدق يعرّفه.

وحسب جوناثان كلر فتوزعت تعاريف الأدب حسب مراحل نشأته (التغيرات التاريخية) فالأدب بمعناه الحديث لا يتجاوز القرنين وكان يدل على (صناعة الكتابة) أو علم الكتب أما المعنى الحديث للأدب يتجلّى بكونه كتابة تاريخية وذلك مرده للرومانسية الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر، من خلال ربط العلاقة بين الأدب والمؤسسات الاجتماعية (مدام دو ستايل) انظر ص٣٠-٣٢.

ونلاحظ أن كالر شبّه بعض الأنواع الأدبية بالأعشاب الضارة التي يزيلها البستاني من حديقته، أي يجب البحث عن طبيعتها والقيام بتحقيقات تاريخية واجتماعية لإزالة الأشياء الأعشاب غير المرغوب فيها شأن ذلك شأن الأدب.

هناك من يُعرّف الأدب بأنه «كل كتابة تستخدم اللغة استخدامًا خاصًا تختلف عن استخدامها في الحياة اليومية والعلمية. وهو كل كتابة تنتمي إلى الشعر والرواية والخطبة والمسرحية والقصة القصيرة والتراجيديا والحكمة . أما الكتابات الأخرى كالتاريخ والفلسفة وغيرها من العلوم فهي خارج إطار الأدب».

والكذب لا يصلُح أن يكون أساسًا لتقييم الأدب ، فلا يصح أن يُصدَر على شاعر حكم أنه صادق أو غير صادق العاطفة ، فمسألة الصدق والكذب لا معنى لها؛ لأن الأدب خيال. وهناك من يُعرّف الأدب بأنه كل كتابة تستخدم اللغة استخدامًا خاصًا تختلف عن استخدامها في الحياة اليومية والعلمية.

•الأدب هو كل كتابة تنتمي إلى الشعر والرواية والخطبة والمسرحية والقصة القصيرة والتراجيديا والحكمة . أما الكتابات الأخرى كالتاريخ والفلسفة وغيرها من العلوم فهي خارج إطار الأدب.

• طبيعة الأدب:

يعالج كلر طبيعة الأدب من خلال ربط الأدب بطبيعة لغته، وما يميز اللغة الأدبية عن غيرها من اللغات وأعطى مثالَ لغة الشعر وكيف أننا نربط كل لفظة بسياق خاص بها ، بمعنى تدقيق في تلك اللغة المستعملة. وتركيز على تلك البنيات اللغوية ذاتها، وأن القراء ينتبهون إلى طبيعة تلك اللغة خاصة الأدبية، وكذلك فإن اللغة الأدبية هي التي تكشف عن أبعاد النص ومكوناته وهنا نطرح سؤال هل الأدب مجرد لغة؟ فالجواب عن هذا السؤال يفضي إلى وجود أجناس نعتبرها أدباً رغم أن لغتها خاصة مثال: الأغلوطة (عبارة مصطنعة أي عبارة عن كلمات صوت أو الأصوات يصعب النطق بها أو تلفظها).

كما نجد وليك يتحدث عن طبيعة الأدب في قوله أن الأدب «مفهومي أي غني بالتداعي ومبهم، وغير شفّاف، في حين أن الإشارة في الاستخدام العلمي هي (شفّافة)، أي أنه يُوجِهنا دون التباس نحو مرجعيته، من غير أن يجذب الاهتمام لنفسه... والاستخدام الأدبي استخدام منتظم، مقارنة بالاستخدام اليومي (تنظم اللغة الشعرية مصادر اللغة الدارجة وتركزها)، وذاتي للغاية، نظراً لأنه لا يقع على تبرير وجوده خارجاً عن ذاته».فهذه المقولة الواردة في كتاب (مفهوم الأدب ودراسات أخرى)

تودوروف، والتي جاءت على لسان رينيه ويليك تحيلُ على طبيعة الأدب المتجليّة في أن الأدب غامض ومبهم وغير شفّاف وغنّي بالتداعي، عكس الاستخدام العلمي الذي يحتوي على إشارة (شفّافة)، فهو غير مبهم و غير غامض، إذ يوجهنا نحو مرجعيته دون التباس ودون أن يثير الاهتمام لنفسه. كما أن الاستخدام الأدبي استخدام منتظم، وذاتي الغاية. في حين نجد نيوتن في كتابه (نظرية الأدب في القرن العشرين) يتحدث عن طبيعة الأدب في قوله: «التبذير في المعجم وعدم الأناقة، أو الفظاظة في الصلة الممكنة بين تعابير ذلك المعجم هما السمة المميزة للأدب، وكلما ارتفع المستوى الثقافي الذي يُنتج فيه الأدب صح هذا... فليس الاستمرار الدلالي هو خاصية الفن الأدبي بل الانقطاع الدلالي».

فهو بهذا يعتبر أن الانقطاع الدلالي هو خاصية الأدب وسمته المميزة، أي أنه في الأدب لا توجد أناقة في المعجم، بل إن هناك تبذير وفظاظة في الصلة التي تجمع بين تعابير المعجم مما يميز الأدب عن غيره من الخطابات الأخرى. ويضيف نيوتن إلى هذه السمات المميزة سمة اللا تحديد من خلال قوله: «العناصر غير المحدّدة في النثر الأدبي - وربما الأدب كله - تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ إنها المفتاح الذي يُنشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص».

فالفجوات الموجودة في النصوص الأدبية هي عنصر أساسي للاستجابة الجمالية. فالقارئ يملأ هذه الأقسام غير المحدّدة، كما أنه يتخلص منها من خلال حرية العمل في إبراز المعنى، فهو نفسه يرمم الصلات غير الواضحة بين المشاهد. بهذه الطريقة يغري النص الأدبي القارئ من أجل المشاركة الفعلية. إذن فاللا تحديد هو سمة مميزة للأدب والذي يحدد ماهيته وطبيعته. ليختم نيوتن حديثه عن طبيعة الأدب في قوله: «للنصوص الأدبية مقاومة لمرور الزمان... الأدب بفعل لا تحديده يكون قادراً على تجاوز قيود الزمان والكلمة المكتوبة وإعطاء الناس من كل العصور والخلفيات فرصة دخول عوالم أخرى ومن ثَمَ إغناء حيواتهم». فالأدب مقاوم لمرور الزمن، إذ يمكن الاطلاع عليه في كل عصر من العصور دون الإكتراث لزمن كتابته وإنتاجه .وأخيراً نجد سارتر في كتابه ما (الأدب) يتحدث أيضاً عن طبيعة الأدب في قوله: «اللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حد كبير، أضف إلى ذلك أن لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريرية بحتة، إذ أن لها جانبها التعبيري. فهي تحمل معها نبرة المتحدث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها. كما أنها لا تقف عند مجرّد التعبير عمّا تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارئ وإقناعه وتغيير موقفه... ففي اللغة الأدبية نؤكد الرمز (أي القيمة الصوتية للكلمة). وقد تفنن الأدباء في جذب الانتباه إليه بالعروض أو الجناس أو الأنساق الصوتية». إذن من خلال كلام سارتر يتبين لنا أن الأدب من طبيعته أن تكون لغته تضمينية بشكل كبير، فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون لغة تقريرية، فهي لها جانبها التعبيري، إذ تحمل في ثناياها نبرة المتحدث بها. وتهدف إلى التأثير وإقناع القارئ بتغيير موقفه، كما أنه في اللغة الأدبية نؤكد القيمة الصوتية للكلمة من أجل جذب الانتباه.

إذن، فطبيعة الأدب موضوع تناوله العديد من الباحثين، فهناك من قال إنه يتسمُ بسمة الانقطاع الدلالي واللا تحديد، واللا زمنية. وهناك من تحدث عن طبيعة الأدب باعتبار اللغة التي يستخدمها لغة تضمينية إلى حد كبير. في حين أن هناك من ذهب إلى أن وقائع الأدب ليست حقيقية بالفعل مما يجعله ذو طبيعة تخييلية. والآن سننتقل للحديث عن وظيفة الأدب وفائدته والغرض من وجوده.

- وظيفة الأدب:

إن التحدُّث عن وظيفة الأدب تحدُّث مهم يحتلُّ مكانة سامية في نظرية الأدب، والأدب الذي ليس له وظيفة من الوظائف النبيلة والأهداف العامة، يعد ضرباً من ضروب اللهو، وعملاً من أعمال الهزل، وعملاً يخلو من التأثير بين القراء والباحثين والدارسين والأدباء والنقاد. فالأدب الذي يخلو من الوظائف لا يستطيع أن يؤدي مسؤوليته الأساسية. وبدون دراسة وظائف الأدب المُضنية ومطالعتها العميقة لا نستطيع أن نتحدث عن قيمة العمل الأدبي ومعاييره القيمة. إذن فما وظيفة الأدب؟ وما فائدته؟ وما الغرض منه؟

ظهر الأدب حسب كلر بوصفه فكرة مهمة في بريطانيا (القرن التاسع عشر)، ضربٌ خاص من الكتابة مشبّع بوظائف عدة . فنموذج هاملت من خلال مسرحيته وطرحه للأدب كوظيفة الاجتماعية أو بأحرى وظيفة قومية فعالة عندما نتحدث عن الأدب العالمي .

إن من سمات ذلك الأدب وصفه قصة خيالية تجسد الوظائف الاجتماعية فالعمل الأدبي حدث لغوي يضم في طياته بنية عاملية (بنية تواصلية) وسياق الأدبي يجعل طبيعة رسالته واضحة.

- الأدب بصفته خيالًا :

العمل الأدبي حدث لغوي ينشئ عالمًا خياليًا، يشتمل على المتحدث والممثلين والأحداث وجمهور ضمني، وتشير الأعمال الأدبية إلى شخصيات خيالية أكثر منها تاريخية.

- الأدب بصفته مادة جمالية:

يمكن جمع سمات الأدب السابقة - المستويات التكميلية للتنظيم اللغوي، الانفصال عن السياقات العملية للكلام، العلاقة الخيالية بالعالم - تحت عنوان الدور الجمالي للغة؛ علم الجمال وما يفضي إليه من مناقشات إن كان الجمال سمة موضوعية للأعمال الفنية، أم استجابة ذاتية للمتلقين، وكذلك عن علاقة الجمال بالحق والخير.

فالنسق الجمالي للأدب يتجلى من حيث الوظيفة الجمالية للغة، فعلم الجمال تاريخياً تسمية للنظرية الفن أي موضوعات له، فقد اعتبر كانط المنظّر الرئيسي لعلم الجمال الغربي الحديث، الجمالية هي العلاقة التي تجمع بين العالم المادي والروحي، فالأدب له وظيفته الجمالية من خلال جعل القارئ يبحث عن تلك العلاقة التي تجمع الشكل بالمحتوى.

إن وظيفة الأدب مرتبطة بطبيعته وفائدة الأدب نابعة من ماهيته وكنهه. فرينيه وليك يعطي مثالاً مفاده أن كفاءة أي أداة تتماشى في الاستخدام مع ماهيتها، كأن تصبح آلة الغزل المستهلكة أداة زينة، أو قطعة في متحف. والبيانو الذي لم يعد صالحاً للعزف، يُحوّلُ إلى مكتب صغير يُنتَفع به. وقد أكد وليك على الجمع بين المتعة والمنفعة لتحديد وظيفة الأدب عامة والشعر خاصة وذلك في قوله: «ينبغي أن تحدد وظيفة الشعر بطريقة تأخذ المتعة والمنفعة كلتيهما في الاعتبار... إن كلمة مفيد ترادف ليس مضيعة للوقت وليس شكلاً من تزجيّة الفراغ - تعني شيئاً يستحق الاهتمام الجدي. وكلمة ممتع ترادف لا يدعو إلى الملل أو ليس من قبيل الواجب ومقصود لذاته».

والمتعة كما وصفها رينيه وليك هي متعة سامية تأتي عن طريق نشاط سامي وهو التأمل المنزّه عن الغرض، أما المنفعة الأدبية فهي ممتعة لأن جديّة الأدب تختلف عن جديّة الواجب الذي لا مناص من أدائه، فهي جديّة جمالية في نظر وليك.

والأدب إنشاء تخييلي تسود فيه الوظيفة الجمالية باعتباره فناً جميلاً يتخذ من اللغة أداة له، ويتبدّى ذلك في هيئة إنشاء. فقد أشار وليك إلى أنه

من المستحسن أن يقتصر الأدب على الأعمال التي لها وظيفة جمالية، في قوله: «من المستحسن أن يقتصر الأدب على تلك الأعمال التي تهدف بصفة رئيسية إلى الوظيفة الجمالية، على أن نعتبر أن هناك مصنفات أخرى يدخل فيها العنصر الجمالي في الأسلوب والتركيب، وإن كانت لا تستهدف الغرض الجمالي كالبحوث العلمية، والدراسات الفلسفية، والنشرات السياسية، والمواعظ». كما نجد أن نيوتن يشاطره الرأي في أن للأدب وظيفة جمالية، في قوله: «يمكن أن يُحسب من الأدب كل نص لفظي قادر، ضمن إطار الثقافة المعنيّة، على تحقيق وظيفة جمالية. وما دام ممكناً من حيث المبدأ (وتاريخياً كثيراً ما يحدث هذا) أن تختلف الشروط المطلوبة لتحقيق الوظيفة الجمالية بين وقت إبداع النص ووقت دراسته، فإن النص الذي لا يدخل بالنسبة إلى المؤلف في مجال الفن يمكن في نظر الباحث أن ينتمي إليه، والعكس بالعكس».

والوظيفة الجمالية في نظر الشكلانيين تتمثل في انغلاق النص على ذاته، في حين أن البحث السيميائي الحديث له رأي آخر وهو أن النص الذي يشتغل جمالياً هو النص الذي يكون وزنه الدلالي أكبر. «والمدرسة الشكلانية اعتبرت أن الوظيفة الجمالية تُحقّق عندما ينغلق النص على نفسه وعندما يحدِّد عمله من خلال التوجه نحو التعبير؛ فبينما يكون السؤال (ماذا) في النص غير الأدبي أسبق في الأهمية، فإن الوظيفة الجمالية تتحقق بالتوجه نحو السؤال (كيف). هكذا يصبح مستوى التعبير نوعاً من المجال الجوهري، الذي يكتسب قيمة ثقافية مستقلة. في حين أن البحث السيميائي الحديث يؤكد على أن النص الذي يعمل جمالياً هو نص يكون وزنه الدلالي أكبر، من الوزن الدلالي للنصوص غير الأدبية، فهو يعني أكثر من الكلام العادي».

ونعود إلى رينيه وليك الذي يرى بأن للأدب وظيفة أخرى وهي (الدعاية) من أجل التأثير على القراء، معبراً عن ذلك من خلال قوله: «الفن- وخاصة الأدب - إنما هو دعاية، وأن الكاتب ليس مكتشفاً وإنما داعية للحق... إذا توسّعنا في معنى الكلمة بحيث شملت الجهد الذي يبذل - في قصد أو دون قصد - للتأثير على القراء كي يشاركوا في موقف الإنسان من الحياة فإننا إذن نقبل القول بأن الفنانين دعاة».

كما أن للأدب وظيفة أخرى وهي الوظيفة الاجتماعية التي تحدث عنها صاحب كتاب (نظرية الأدب) رينيه وليك، في قوله: «يمكن للمؤرخ أن يستخدمه كوثيقة اجتماعية»، أي أن الأدب يعبِّر عن مجتمع معيّن فيصفه ويحاول معالجة قضاياه، بأسلوب راقٍ ورفيع.

كما تحدث خالد يوسف عن هذه الوظيفة في كتابه (الأدب والوظيفة) عندما قال: «إن الأدب ضرورة حتميّة في الحياة الإنسانية، وظيفته خدمة المجتمع الإنساني». فالأدب له وظيفة سامية وهدف جليل هو خدمة المجتمع الإنساني بغية تطويره والرقي به.

وقد تناول نيوتن أيضاً الوظيفة الاجتماعية، في قوله: «لا تظهر الوظيفة الاجتماعية للأدب نفسها في إمكانيتها الحقيقية إلا حيث تدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقعات تطبيقه العملي، وتشكّل قَبلياً لفهمه للعالم، وبذلك أيضاً يكون لها تأثير في سلوكه الاجتماعي». فالوظيفة الاجتماعية في نظره لا تتحقّق إلا إذا اندمجت التجربة الأدبية للقارئ مع أفق توقعات تطبيقه العملي، وشكّلت فهمه للعالم بشكل قَبلي، بذلك يكون لها تأثير في السلوك الاجتماعي للقارئ.

وقد جاء في كتاب (مفهوم الأدب ودراسات أخرى) لتودوروف، بأن للأدب وظائف عديدة «فليس مرجعياً فقط بل هو أيضاً تعبيري ونفعي براغماتي».

أما المنظّر المجري جورج لوكاتش فقد أشار إلى أن للأدب وظيفة اجتماعية -اقتصادية.

• الأدب بوصفه تركيباً تناصياً أو انعكاسا ذاتياً:

التناص مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص. وهو مصطلح صاغته (جوليا كريستيفا) للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، وهي لا تعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته من نصوص سابقة، بل تعني تفاعل أنظمة أسلوبية. وتشمل العلاقات التناصية: إعادة الترتيب، والإيماء أو التلميح المتعلّق بالموضوع أو البنية، والتحويل، والمحاكاة. وهو من أهم الأساليب النقدية الشعرية المعاصرة وقد تزايدت أهمية المصطلح في النظريات البنيوية وما بعد البنيوية. وهو من المصطلحات والمفاهيم السيميائية الحديثة، وهو مفهوم إجرائي يساهم في تفكيك سنن النصوص، الخطابات ومرجعيتها وتعالقها بنصوص أخرى وهو بذلك مصطلح أريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها.

يقول كالر: «إن العمل الأدبي يُوجد بين الأعمال الأخرى عبر علاقته بها، وأن تعدّه حادثة لغوية وتربطه بعلاقة مع خطابات الأخرى، أي ما نسميه التناص فالأدب ممارسة، والانعكاس ذاتي له أي تمثيل للعمل الأدبي في سياق آخر. فالأدب بصفته تركيبًا متناسق الأجزاء (التناسق النّصيّ/ التناص) وقادرًا على عكس ذاته: أي أنّ الأعمال الأدبية يتم إنجازها اعتمادًا على أعمال أخرى؛ أي أنها تصبح مؤهلة بعد أن تتعهد بعض الأعمال السابقة؛ وتقوم بإعادتها وتفنيدها وتغيير بنيتها الخارجية». (كلر ٢٠٠٩: ما النظرية الأدبية، ص٣٦-٤٤).

من هنا نلاحظ بأن ماهية الأدب تطرح اشكالات كثيرة ومتداخلة من حيث طبيعته ووظيفته.

وما يخلص له كلر كون الأدب له لغة خاصة به تميزه عن باقي الخطابات وتكمل أهمية تداخل النصوص في تعدد القراءات للنص الأدبي وانفتاحه على عدة مقاربات.

• مصادر ومراجع:

- جوناثان كلر النظرية الأدبية.
- شوقي ضيف؛ تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، دار المعارف.
- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار العلم، بيروت، الطبعة الرابعة -١٩٨١. ص٥٥٣.
- خالد يوسف، الأدب والوظيفة في الوطن العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين، مؤسسة الرحاب الحديث للطبعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧، ص١٧.
- تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢. ص٨.
- جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ١٩٥٢.
- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٥.
- تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢.
- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٦، ص٢٠٠.
- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٦
- رينيه وليك، مرجع سابق.



الكتابة الروائية

وليد عوض مكاوي - السودان

لا شك في أنّ اللغة واحدة من الركائز الأساسية في بنية العمل الأدبي بشكل عام، والروائي بشكل خاص، فلا يمكن أن ينتقل العمل التخييلي من الوجود بالقوة في ذهن الكاتب، إلى الوجود بالفعل في (كتاب) إلا عبر اللغة.

غير أن هذه اللغة تتحول إلى مشكل في حالة عدم الوعي بخصوصيتها، فلغة الكتابة الأدبية غير لغة القواميس وخططها تختلف تمامًا عن الخطط النحوية، فعلى الكاتب أن ينتج برنامجًا للغة ضمن برنامجه السردي العام، وتختلف برامج اللغة الأدبية باختلاف البرامج السردية التي يختارها الكُتّاب كما تختلف باختلاف التيارات الأدبية التي ينخرطون فيها...

يتعامل المبدع مع اللغة بصفتها خصمًا وعليه أن يناورها كل مرة عبر تجديدها، غير أن هذا الأمر البديهي يشكل مأزقًا كبيرًا في التلقي العربي للأعمال الأدبية في ظل مجتمعات ما زالت تتعامل مع اللغة بقدسية ونظرة تحنيطية باعتبارها لغة النص المقدس: القرآن.

• أخطاء لغوية بين عقدتين: المصحِّح والناقد.

تسند دور النشر الغربية المحترفة مهمة التصحيح اللغوي إلى مختص مع ضرورة مراجعة صاحب العمل، حيث تعتبر ذلك شرطًا ضروريًا لأن المصحح اللغوي، مهما كانت احترافيته، يتعامل مع النصوص بنفس الاستعدادات والمكتسبات والتي تحولت بفعل التكرار إلى قواعد، بينما يتعامل المبدع مع اللغة بصفتها خصمًا وعليه أن يناورها كل مرة عبر تجديدها ودفعها إلى إكراهات بحسب طبيعة العمل الأدبي الجديد وشخصياته التي تصنع القول، وينتهي التعاون بين المصحح اللغوي والمؤلف إلى ظهور عمل متماسك محافظ على خصوصيته باعتباره مغامرة مخصوصة في اللغة تشير إلى الكاتب دون غيره من الكُتّاب.

في المقابل يتدخل المصحح اللغوي العربي، إن وُجِد، في غالب دور النشر العربية ماسكًا مطرقة القاضي الذي يعلم الحقيقة ويتصيد الجرائم الصغيرة والكبيرة للكاتب الخالق، والحق أن علاقة المصحِّح بالمؤلف تحتاج دراسة نفسية لما يشوبها من تشوهات قائمة على القدرة والخصي، فالمصحِّح، في الظاهر، قادر على التحكُّم في اللغة، كما يعتقد، ولكنه غير قادر على إنتاج المعنى؛ التأليف، وهذا يشكّل له عقدة أبدية من المؤلف الذي يتعامل مع ثروته الوحيدة اللغة باستخفاف، حسب رأيه، وكطين لخلق مادة أخرى، لا تعنيه، هي الرواية.

وهذا المصحِّح غير المؤهل، في معظم الأحيان، يشكّل خطرًا كبيرًا على المُنتَج الأدبي إذا ما وثق فيه الناشر كل الثقة أو خضع له المؤلف. فالمصحِّح مجاله اللغوي الحيوي صغير وهو ما تتيحه له قواعد اللغة، وما يبيحه له المتداول القطري الذي يتواجد فيه من استعمال العامية، حتى أنه لا يتردد في الحكم على الفصحى نفسها بأنها خطأ، فلا تستغرب أن يتدخل المصحح المشرقي ليغير كلمة (نهج) بعبارة (جادة) في رواية تونسي، ولا يكلف نفسه حتى العودة إلى القاموس أو تذكُّر حتى أقرب الكتب إليه كتاب (نهج البلاغة). وسيغيِّر بكل تأكيد كلمة (زّنقة) بـ(زقاق)، كما لا تستغرب أن يغيِّر كلمة (كرة) بكلمة (طابة) وكأن كلمة (كرة) خطأ. إن هذا التدخل السافر في النص الأدبي بحثًا عن الفصاحة المزعومة يفقد النص الأدبي خصوصيته وينتزعه من بيئته، ويحوّل الكاتب المغاربي إلى كاتب مهاجر لغويًا مثله مثل الذي يكتب بالصينية في الجزائر. لذلك يتفاجأ معظم الكتاب الذين مرّت نصوصهم على مصححي اللغة أن هؤلاء قد أفسدوا بعض معانيهم ومناخاتهم بالتدخل السافر والقاطع، إما بحثًا عن الفصحى المفقودة أو اتهامًا لهم بالمحلية.

يفلت من سطوة هذه النوعية من المصححين الكُتّاب الأكثر شهرة والذين يشترطون في عقودهم على الناشرين إما عدم التدخل في نصوصهم، أو أن يطلعوا على الأعمال بعد تصحيحها، غير أن الغالب من الكُتّاب لا يعودون إلى مخطوطاتهم لمراجعتها بسبب عدم توفيرها من الناشر، أو بسبب كسلهم وروح الازدراء التي تتلبس بالمبدع تجاه عمله ما قبل النشر.

أما الصنف الثاني المعادِي للمؤلف فهو النقّاد الذين جاؤوا إلى حقل النقد من خارج الثقافة النقدية للجنس الأدبي، هؤلاء لا يستندون في مراجعات الأعمال الإبداعية إلا على مخزونهم اللغوي إن وُجِد، فلا يتحدثون إلا عن الأخطاء اللغوية، وهم أشدُّ خطرًا على الأدب من المصححين، لأنهم يُعلُون نصوصًا رديئة بسبب لغتها ويسقطون أعمالاً عظيمة بسبب فهمهم الخاطئ للغة الجنس الأدبي وإمكاناته. وقد اقترن، اليوم، ظهور هذه (النقد) بـ(النقود): الجوائز مثلًا. فتهاجَم الأعمال الروائية الفائزة بالجوائز للتقليل من قيمتها، وأصبح هؤلاء المتطفلون على النقد مرتزقة عند كُتّاب آخرين لم ينجحوا في الفوز بتلك الجوائز أو عند دور نشر أخفقت في الوصول إليها. وهنا تصل المؤسسة النقدية إلى عمق الهوة التي سقطت فيها منذ زمن لتلامس الطمي وما يترسب من مياه آسنة وما تعكر منها حد السواد، بل تقوم بعض الجهات بتجهيز نفسها قبل المسابقة أصلًا بأن تعدّ قائمات بأخطاء حقيقية وأخرى مزعومة لمنافسيها، وترسلها إلى لجان التحكيم في شكل من أشكال الترهيب لقطع الطريق على هؤلاء

الكتاب الذين دخلوا المنافسة، وأصابهم الرعب من وجودهم ويجب أن تقع تصفيهم بأي طريقة، وليس أفضل من طريقة في مجتمع ثقافي منحط ثقافيًا ما زال يؤمن بالإلهام كمعادل للوحي، من اللغة سلاحًا.

يشكر صنع الله إبراهيم مثلاً في آخر أعماله مصحِّحه اللغوي، وأحيانًا بشكل فيه الكثير من روح الدعابة كما فعل في روايته (وردة): «الشكر لأسرة المستقبل العربي بالقاهرة ولعبد المنعم سعودي الذي راجع الأخطاء اللغوية وبوأ الهمزة عرشها الصحيح!!».

إن هذا الاعتراف بتواضعه اللغوي، إن أعماله تظل تحمل أخطاء لغوية لم يتفطّن إليها المصحّح، لا ينقص من قيمة صنع الله ابراهيم شيئًا لأن الكتابة الروائية أعظم من صفّ جمل نحوية صحيحة بل هي بناء مركب ومعقّد، فالأخطاء يمكن تداركها حتى في طبعات أخرى، لكن أصالة البناء لا يمكن تداركها إلا بإعادة كتابة الرواية، وتلك مهمة يضلعُ بها المحرر الأدبي في تقاليد النشر العالمية.

• الخطأ الفاحش من ارتكبه؟

يروي (جان جاك لوسركل) في كتابه (عنف اللغة) قصة جريئة في حكايته مع الأخطاء في الأعمال الروائية والحرج الذي يمكن أن تشكّله على الناقد الساذج. فيروي قصة جملة من رواية (كعك وجعة) للروائي الكبير (سومرست موم)، حيث تقول سيدة من (كونكي) اللندنية الشعبية: «أنا لم أعد شابة كما اعتدت أن كنت»، فيعلق الناقد: «لو أنني قرأت هذه الجملة في ورقة امتحان لطالب لرسمت خطًا أحمر سميكًا تحت الكلمة الأخيرة. إلا أنني في قراءتي للرواية، أستمتع بقراءة الجملة. ولكن ما هو بالضبط الشيء الذي يمتّعني فيها؟ هل هو السرد المتقن الذي يمكّن موم من ارتكاب اللحن في الكلام والنفاذ بفعلته؟ أم هو تلك المميّزة المثيرة للهجة كوكني الشعبية في بدايات القرن والدقة التي يعتمدها مؤلف (ليزا لامبيث) بإضافة لمسة من اللون المحلي لبعث الحياة في أسلوبه الذي تشوبه شائبة نحوية؟».

ويقضي الناقد صفحات يفصّل القول في أن ما يبدو خطأ هو جمالية أخرى يضيفها موم إلى نصه وأنه ليس عاجزاً على كتابة: «أنا لست شابة كما كنت سابقًا» بل يذهب إلى أن الأمر ليس متعلقًا بلهجة أخرى بل بتطور اللغة نفسها ويقول في أسلوب قياس طريف: «إن من يُنظر إليه على أنه قائد إرهابي اليوم يصبح رئيسًا للوزراء غدًا».

فنحن حسب رأيه (نستمتع بارتكاب الإثم ضد اللغة لأن هذا العنف الذي نمارسه ضد تراكيبها هو ما يضيف إليها الحيوية).

قيمة ما قدّمه المنظّر الروسي ميخائيل باختين للرواية لا يأتي من كونه ناقدًا بل من كونه لغويًا ومتخصصًا في فقه اللغة فأنا (باختيني) الهوى في كتاباتي .

إن الرواية كما يقول محمد برادة مُقدّمًا ترجمته لكتاب (الخطاب الروائي) لباختين: «إن الرواية عند باختين، جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة، مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا ما يفسّر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوّع الملفوظات واللغات والعلامات».

• في البحث عن باختين.

لا يكاد يجهل اسم (باختين) أحد من كُتّاب الرواية ونقّادها، لكن الكثير منهم يجهلون كتبه وما قدّمه من تنظيرات رائدة يمكن أن نقرأ بها الأعمال الروائية أو نستحضرها ونحن نكتب الجنس الروائي، ليس بمنطق التطبيق بل بمنطق الوعي بحدود الجنس وإمكاناته، حتى إن أكبر أسماء النقد العربي والذين يستعينون به في أعمالهم النقدية أو في التنظير للرواية عندما يكتبون روايات يتنكرون له ويعودون إلى ما قبل اللحظة المعرفية (الباختينية) فتأتي أعمالهم كأنما وضعها كُتّاب لا يفقهون شيئا من نظرية الأجناس الأدبية.

إن قيمة ما قدّمه المنظّر الروسي ميخائيل باختين (١٨٩٥- ١٩٧٥) للرواية لا يأتي من كونه ناقدًا بل من كونه لغويًا ومتخصصًا في فقه اللغة، وجاء اهتمامه بالرواية بسبب اختصاصه.

لا يمكن للكتابة الروائية حسب ميخائيل باختين إلا أن تكون عبر التهجين والأسلبة والحوارية، فهي قائمة في تعدد مستوياتها اللغوية وتنوعها وتشظيها الداخلي.

يقول باختين: «إن الرواية هي التنوُّع الاجتماعي للغات، وأحيانًا التنوع للغات والأصوات الفردية، تنوعًا منظمًا أدبيًا».

يقول صاحب كتاب (شعرية دوستويفسكي): «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانًا التنوع للغات والأصوات الفردية، تنوعًا منظمًا أدبيًا». «وهذا التنوُّع يجعل من العمل الروائي عملاً فرديًا خالصًا يحتاج قراءة خاصة متحررة من أي تنميط وقواعد دغمائية». «ويتحتّم على كل لغة أن تنقسم داخليًا وعند كل لحظة من وجودها التاريخي». «وتنقسم اللغة حسب الطبقة الاجتماعية أو الهوية القومية التي ينتمي إليها المتلفظ. التي بدورها تنقسم إلى: لهجات اجتماعية وتلفُّظ متصنّع عند جماعة ما ورطنات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل ساعات) للأيام الاجتماعية السياسة، كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته».

وعبر هذا الوعي بإمكانات اللغة يمكننا أن نفهم اختلاف العامية التي كتب بها السوداني الطيب صالح، والعامية التي كتب بها التونسي البشير خريف، والعامية التي كتب بها المصري خيري شلبي، بل يمكننا أن نفرّق بين عامية أبناء البلد نفسه وتشظيها إلى عاميات حسب الأجيال وحسب المناطق وحسب المستوى الثقافي وحسب الطبقة الاجتماعية، فكل من هذه الطبقات تخلق معجمها الخاص الذي ينقسم بدوره إلى فروع دقيقة حتى نصبح في عجمة تامة داخل الجماعة شبيهة بالشيفرة السرية. فهل يمكن أن نقول مطمئنين إن عامية خريف هي نفسها عامية علي الدوعاجي أو عامية بن بريك أو عامية الكُتّاب الشباب اليوم في تونس ؟ قطعًا لا.

وهذه الشرعية التي يخصُّ بها باختين الفن الروائي في اقتناص كل أشكال التعبير بما فيها المعاجم ذات المحمولات الجنسية أو الأخلاقية والتي تفرضها الشخصيات، تجعلنا نحسم في أمر ما يسمى بالمعجم الفاحش، لأن استعماله لم يعد مطروحًا كاختيار حر، بل تفرضه الشخصية الأدبية نفسها، لأن إنطاقها بمعجم غريب عنها هو اعتداء عليها وترحيلها نحو طبقة أخرى لها معجم آخر تمامًا. ومن ثم فنقد الكاتب لا يأتي إلا في حالة تخلّي الكاتب عن اللغة الأصيلة للشخصية وحشو فمها بلغة غريبة عنها كل الغرابة.

تجربة الروائي اللبناني رشيد الضعيف أكثر التجارب العربية نضجًا من ناحية الوعي باللغة الروائية.

ويتحدث باختين في مبحثه عن ظاهرة التهجين اللغوي أي تعمُّد الروائي استعمال لغة أجنبية داخل اللغة الرسمية للعمل الروائي، ولنا أن نأخذ مثالاً على ذلك ما يتعمده بكل وعي الروائي اللبناني رشيد الضعيف عندما يطلق على روايته عبارة (ليرنينغ انغلش) بالنطق الإنجليزي عبر الحروف





العربية إلى جانب اختياره للعامية اللبنانية في عناوين رواياته (تبليط البحر) و(تصطفل ميريل ستريب). والحق أن تجربة رشيد الضعيف أكثر التجارب العربية نضجًا من ناحية الوعي باللغة الروائية فهو يفرّق بين الأعمال الأدبية التي تصلح للتربية ويسميها (الرواية الفصحى)، والرواية بالمعنى العميق أي تلك التي وجدت من أجل أن تقول أمرًا آخر غير تعليم اللغة للفتيان في المدارس والتي (يختارها الأب لابنته وينصحها بقراءتها) و(الرواية الدنيا)، (وتتناول أمور حياتنا المنخفضة، وهذا ما أكتبه أحيانًا)، ويذهب في تأصيل فكرته ليقول: «بهذا المعنى فإن كثيرًا من كتبي لا تُقرأ في الساحات العامة. فما يُقرأ وسط العموم، يبدو لي غالبًا، أنه يساير السائد وأقرب إلى البروباغندا». ويربط رشيد الضعيف تلك الكتابات ذات اللغة الصافية والخالية من كشف المحظور تعكس نفاق المجتمعات العربية التي لا تجرؤ على النظر في المرآة...

يتحدث الكاتب المغربي محمد شكري الذي جاء إلى عالم الكتابة متأخرًا بعد سن العشرين أنه أضاف إلى القاموس الكثير من المصطلحات، وهذا مؤشر آخر أن اللغة تتطور في النصوص المنفلتة والخارجة عن الأدب الرسمي الذي وضعته القواعد النحوية والمعاجم المتكلسة والكتب التعليمية والروايات الفصحى التي يهديها الآباء لبناتهم.

يقول متقاطعًا مع رؤية رشيد الضعيف : «اللغة التي أكتب بها، لا هي فصيحة تمامًا، ولا هي دارجة تمامًا. إنها لغة تتميز بالبساطة، ويستطيع فهمها واستيعابها كل القراء. بما فيهم: العامل البسيط، ماسح الأحذية، التلميذ المطرود من المدرسة، البائع المتجول، الطبيب، المهندس، البقال والكاتب.. إلخ، الكتابة الإبداعية لا يمكن أن تُكتب بلغة فصيحة جدًا، إنما تكتب بلغة الوسط التي يفهمها الناس».

وما زالت النصوص التي تُنشر اليوم من مخطوطات الكُتّاب الكبار تُنشر بأخطائها وبإشارة في الهامش أنها كُتبت هكذا حتى تحوّلت أخطاء هؤلاء الكُتّاب الكبار إلى جزء من هوياتهم الثقافية التي يمكن أن نتعرّف من خلالها على تكوينهم واهتماماتهم من العمل الإبداعي، ونمثّل لهؤلاء بأخطاء الشاعر أبي القاسم الشابي وأخطاء القاص محمد العريبي.

اللغة تتطور في النصوص المنفلتة والخارجة عن الأدب الرسمي الذي وضعته القواعد النحوية والمعاجم المتكلِّسة والكتب التعليمية والروايات الفصحى التي يهديها الآباء لبناتهم.

لا يُشجع هذا المقال على ارتكاب الأخطاء فنحن من الذين يحاولون التقليل منها قدر الإمكان، ولكن من الذين لا يُصابون بهلع إن وجدوا بعضها في أعمالهم بعد طباعتها. فقد علمتنا قراءة الكتب الّتي نراجعها أن نقرأ الكتاب بقلم الرصاص فنصحِّح ما ارتكب الكاتب أو سهى عنه المصحِّح والناشر، إنما هذا مقال في التحذير من خطر النحويين الذين لا يتحدثون عن العمل الروائي إلا من حيث هو حزمة من الجمل النحوية، ومن المتسللين إلى المؤسسة النقدية بلا معاول نقدية تجعلهم قادرين على تفكيك العمل الروائي واستنطاقه.

وما يؤكد عدم أصالتهم النقدية هو أنهم لا يقربون في المقابل تجارب روائية رائدة في بلاغتها وفصاحتها، تلبِّي من المفروض (انتظاراتهم) الجمالية بفصاحة اللغة، مثل تجربة سليم بركات الروائية. يبدو أنهم لن يجدوا ما يقولون، لأن عليهم أن يحفروا في البناء الروائي المعقّد لسليم بركات. لكن الأطرف من كل هذا كله أن مقالاتهم التي يهاجمون بها الروايات (المريضة لغويًا) تمتلئ بالأخطاء اللغوية.



المقامة التّنسيّة



د. حاج بنيرد - الجزائر

المعروف بسيدي الحاج التّنبكتيّ

ذكر لي أبو النّرد التّنبكتيّ؛ فقال: انصرمت عقود الزّمان، وانفرقت خيوط الجُمان، وتمسّحتُ بـ (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان)، فاستيقظت باكراً وقت الغَلَس، قاصداً مدينة تِنس، فقد عاجلتني تباريح شوقي، وردّدت ما قال أحمد شوقي:

اختلافُ اللّيل والنّهار يُنسي   اذكر لي الصّبا وأيّام أُنسي

وتنزّهت في روضها البهيج، وتنشّقت عطرها الأريج:

يا بايعَ الورد لا تُشفقْ على الشّاري   إنّ الورود تساوي ألفَ دينارِ

ووهبني اللّه علم القيافة، واستعذتُ من العرافة، واستحسنتُ حديثَ خُرافة، وتخرّجتُ من غير معهد، مقتدياً بطائر الهدهد، فاهتديتُ إلى الخفيّ من أسرار النّاس، وبين أشباههم من النّسناس، وميّزتُ بين النّفل والفَرْض، فسبحان (ٱلَّذِي يُخۡرِجُ ٱلۡخَبۡءَ فِي ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلۡأَرۡض)، ولَبستُ الصّوفَ والخِرْقة، وصرت مُريداً في هذه الفِرْقة، وحملتُ قصبةً في يميني، وتركتُ طوعاً ما لا يعنيني، ونبذتُ مَراقدَ الضّلال، وصممتُ الآذان عن مقالة الجُهّال:

قَرِّبَا مَرْبِطَ النَّعَامَةِ مِنّي   وَاعْدِلَا عَنْ مَقَالَةِ الجُهَّالِ

واستوى عندي المَدَرُ والتِّبْر، وعزّ عندي الورقُ والحِبْر، وسلكتُ طريق النّهر، قاصداً سيفَ البحر، فلم أنتبه إلا على منعرج من الصّخر، وقد وقف عليه رجُلٌ من أهل الشّعار، حافٍ معمّم صاحب وَقَار، يحمل في يده صنّارة، ويستعيذ بلسانه من النّفس الأمّارة، فعلمتُ أنّه من أهل القبو، وقد انجذب انجذاب أهل الغفلة والسّهو، وبادرته بالتّحيّة والسّلام، وقلت: قد اعتزلتَ علمَ الأدب والكلام، وتحوّلت من صيد الكَلِم إلى صيد السّمك، فصرتَ كمن هلك وما مَلَك، فأين مقامة مازوَنة، بل أين الدّرر المكنونة؟! فالتزم الصّمت، كمن داخَلَه الموت، ثمّ قال: ما حاجتك وما تُريد؟! أيّها المِلْحاح العنيد! فقلت: زعموا أنّ مقاماتك عقيمة، وأنّها ركيكة عديمة القيمة، فقل لنا شيئا في البحر، وفُكّ عنّا هذا الأَشْر، وأَلْجِمْ أدعياء العلم والفخْر، وصار يصول ويجول، ثمّ أنشأ يقول: اشتهيتُ البحر والسّرْدين، فتكتّمتُ والسِّرُّ دَيْن، واعتزلتُ تصفّح الكتب، وحفظَ أشعار العرب، وندمتُ على مصاحبة أهل الأدب، وهجرتُ ذلك الرُّكح، ودأبتُ على مصطلح «الفَكْح»، وامتدّ به الصّرح، فابتعت كتبي اللّعينة، واشتريتُ بها صنّارة وسَبَرْدينة؛ أتّقي بها الأشواك، وأصطاد بالأخرى الأسْماك، وأرسلتها العراك، فبتُّ على أحرّ من الجمر، وأصبحتُ على ساحل البَحْر، فطاوعتُ النّفسَ الأمّارة، ورميتُ تلك الصّنّارة، وانتظرتُ يوماً وليلا، حتّى أصبحتُ كَهْلا، وفشلتُ حين ظفر النّاس بصيْد، فقالوا أبو زيد



وقلت أبو عُبَيد، وأيقنتُ بالفشل الذّريع، وندمتُ على ذلك الصّنيع، ولم أحمدْ إلّا كوني مغمورا، وتلوتُ فيها قرآناً مسطورا: (وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورا)، فقد نجّاني الله من البحر العُباب، ورضيتُ من الغنيمة بالإيّاب، وطلبتُ من رفقة عنبا وتينا، أتبلّغ بها من الدّهر حينا، فقالوا لا، ولا جُرعة ماء، وإن امتلكنا ما تحت أديم السّماء، فعلمتُ أنّني في بلدة «كارتينا»، يجود عليها وادي علّالة ماءً مَعينا، فتضيق الدّنان عن حَمله، ويُضيّقون على السّاقي بنعله، ولم يتخلّف قول الحموي على مرّ الدّهور، ولو تحوّل حالهم من سوءٍ إلى سُرور:

أيّها السّائل عن أرض تَنَس
مقعد اللّؤم المصفّى والدّنَس
بلدةٌ لا ينزل القطرُ بها
والنّدى في أهلها حرفُ درَس
فصحاءُ النّطق في لا أبدا
وهم في نعم بكمٌ خُرُس
فمتى يلمّم بها جهلها
يرتحل عن أهلها قبل الغَلَس
ماؤها من قبح ما خُصّصت به
نجسٌ يجري على تُرب نجس
فمتى تلعن بلاداً مرّةً
فاجعل اللّعنةَ دأباً لتنس

فقال السّامع: مهلا مهلا! على رسلك يا تُنبكتي، فأحسن منه ما قال سعد ابن أسكل التّيهرتي:

نأى النّومُ عنّي واضمحلّت عُرى الصّبر
وأصبحت عن دار الأحبّة في أسرِ
وأصبحت عن تيهرت في دار غربةٍ
وأسلمني مرّ القضاء من القدْرِ
إلى تَنَس دار النّحوس فإنّها
يُساق إليها كلُّ منتقَصُ العُمْرِ
هو الدّهر والسّيّافُ والماءُ حاكمٌ
وطالعها المنحوس صمصامة الدّهرِ
بلادٌ بها البرغوث يحمل راجلا
ويأوي إليها الذّئب في زمن الحَشْرِ
ويرجف فيها القلبُ في كلّ ساعةٍ
بجيش من السّودان يغلب بالوفْرِ
ترى أهلها صرعى دَوَى أمّ ملْدَمٍ
يروحون في سُكْرٍ ويغْدون في سُكْرِ

وتناقلت العوامّ أعجب من ذلك، ما يحيل النّهارَ إلى لَيْل حالك، فقالوا باللّسان العامي: تَدْخلْ زاربْ، وتخرجْ هاربْ، ... ويروون عن مَوْلى مليانة، سيدي أحمد بن يوسف أعلى الله شانَه، أنّه مرّ بتلك القُرى، وطلب منهم القِرى، وعندما اللّيل عسعس؛ أعدّوا له الكُسكس، وصفّفوا له الشّواء، وأعدّوا له العشاء، ولمّا ناولوه الطّعام، جعل يستعيذ من اللّئام، وقال لهم: لا أكلتُ هذا الطّعام قَطّ، وقُم من هنا يا قِطّ، فقام القطّ من وسْط الأقوام، ينفض عنه ما لصق به من الطّعام، ويُلقي عليهم باللّوْم والعار، وقد أساؤوا مع صاحب الكرامات والأسْرار، وإنْ رأيت الإوزّ في ساحتهم والبَطّ، فقلْ بلسانهم: صَبّ يَا قطّ، فقال التّنبكتي: صهٍ يا صاحبي صَهْ، فسُبحان الّذي يُبرئ الأبرصَ والأكمَهْ، وقد جازوتَ الحدّ في الإسْراف، وبالغتَ في السّخريّة والإسْفاف، وخذْ من الحديث طَرَفا، فأهلها أجوادٌ شُرَفا، من أحفاد سيدي إبراهيم بن سليمان، من نسل خبر البريّة أهل الرّضوان، ساحاتهم عامرة، وعلومهم ظاهرة، صلتهم بالأندلس وثيقة، وأصولهم بلا ريْب عريقة، تدلّ عليها هيئتهم الحسنة، وصنائعهم بديعة حسنة، ولمّا تمسّكوا بالحضارة، تفنّنوا في البناء والعمارة، لا يأبه فيها الرّائح بالغادي، ولا يُلتفت فيها للمنادي، ولكنّهم يدٌ على الأعادي، لبّوا نداء الجهاد ضدّ الإسبان، لمّا ناداهم مَوْلى مجّاجة بلا نُكْران، وإكرامهم لأهل الله معروف، كاعترافهم بسيدي امعمر المعروف، ومعروفه فيهم سارٍ، وإنكاره عليهم مقبولٌ جارٍ، فسيدي امعمر شاء الله به، يعرف حقَّه الغافل والمنتبه، وحارسها سيدي مروان، يطلّ عليها من كلّ مكان، وعلى الله قصْد السّبيل، وهو وحده المعين الكفيل، وسكنها بربر مغْراوة، وهم أهل بأسٍ وضراوة، وغالبتهم عرب سُوَيد، مع بأسهم الشّديد، وعددهم العديد، وبنوا إمارتهم، وجبال الظّهرة أمارتهم، ووصلوا متّيجة بمستغانم، وحصلت لهم الشّوكة والغنائم، وانحصروا بين بني زيان والثّعالبة الأكارم، ثمّ صاروا مدد بني عبد الواد من آل زيان، واشتهر علماؤهم ببلد تلمسان، كصاحب (الدّرّ والعُقيان، في تاريخ ملوك بني زيّان)، وخدموا علم القراءات، ولهم فيه صولات وجولات، ولا أدلّ من كتاب: (الطّراز؛ على ضبط الخرّاز)، وهو من أصحّ كتب الضّبط، في علم القراءات والخطّ، ومساجدهم عتيقة، وبيوتهم أنيقة، وميناؤها تغمره السّفن، وهي من أبهى المُدُن، وما ذكرناه يا سيّدي قليل، ولسان الوفاء فيهم عليل، والحصرُ ميؤوسٌ منه، والمثال يُغني عنه، ثمّ أنشد:

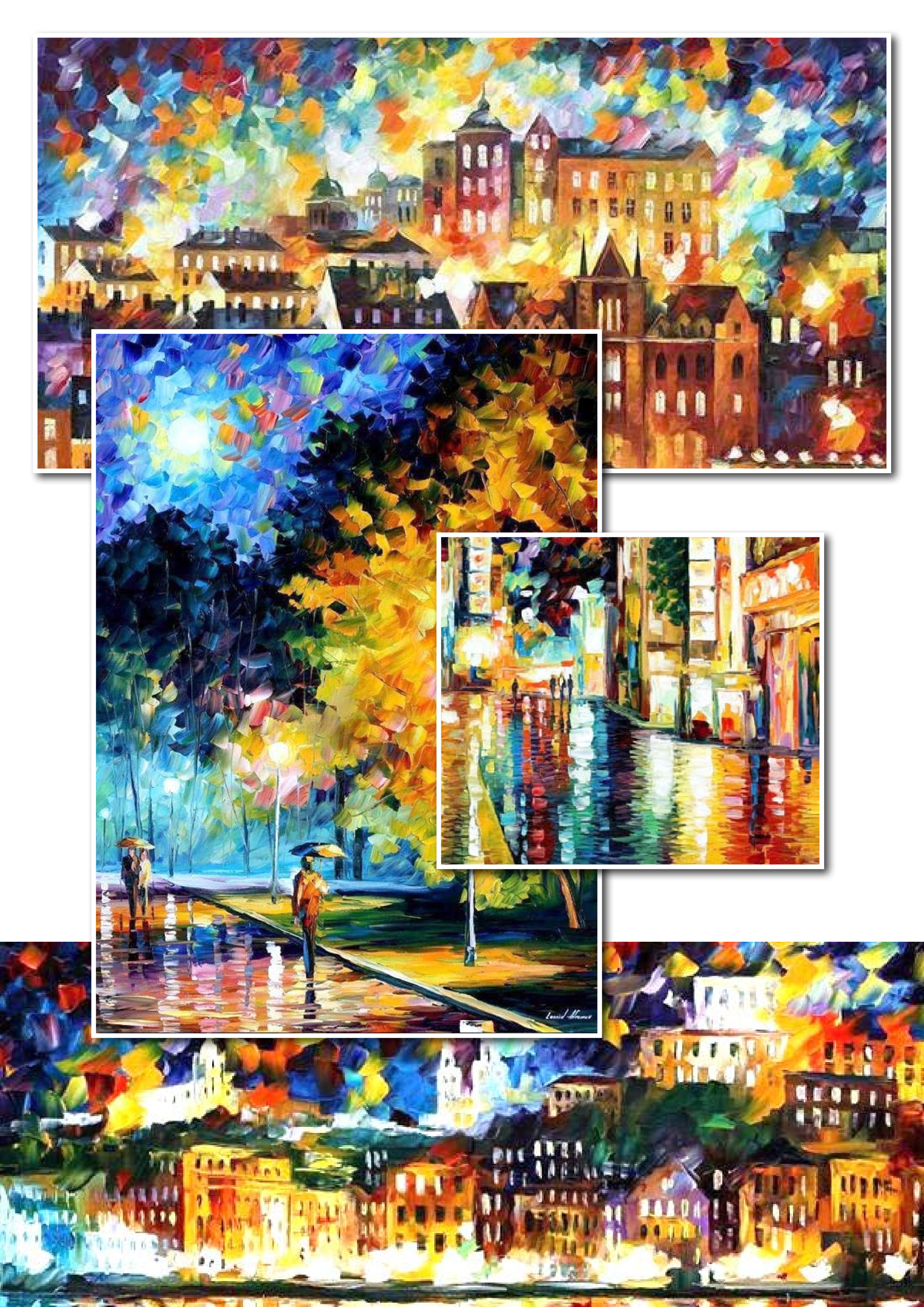
خَليليّ مُرّا بي على أمّ جُندبٍ
نُقَضّ لُبانات الفؤاد المُعذّبِ
فإنّكما إن تنظراني ساعةً
من الدّهر تنفعْني لدى أمّ جندبِ
ألم ترياني كلّما جئت طارقا
وجدتُ بها طيباً وأن لم تَطيّبِ
ألا ليتَ شعري كيف حادث وصلها
وكيْفَ تُرَاعي وُصْلَةَ المُتَغَيّبِ

فرمى صاحب الصّنّارة صنّارته، وألقى عَبْرته وعبارته، وودّع السّمك، وقد أخفق في الصّيد وما ملك، ثمّ قال متحسّرا:

ودّعْ هُريرةَ إنّ الرّكب مُرتحلُ
وهلْ تُطيقُ وداعاً أيّها الرّجلُ

فقلت: ما أراك إلا صاحب الحِجاج، المعروف بسيدي الحاج، من تنبكتو وسمه، وفي الظّهرة داره ورسمه، فقمْ بنا إلى شهر الصّيام، ودَعْ عنك الوداعَ والهرطقة وكثرة الكلام، وعلى قارئها ومُجَمْجمها التّحيّة والسّلام.







مسارب أدبيّة